A. de Beruete y Moret.



Goya pintor de retratos





GOYA PINTOR DE RETRATOS

GOYA
pintor de retratos

Por

A. de Beruete y Moret

MCMXVI
Blass y Cía., San Mateo, 1 - Madrid



Goya joven. Autorretrato.

(Pág. 12.)

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

NÉ A FUENDETODOS (ESPAGNE)

LE 30 MARS 1746

EST MORT DANS CETTE MAISON

LE 16 AVRIL 1828

Así reza una lápida colocada á bastante altura en una casa del Cours de l'Intendance, en la ciudad de Burdeos.

Estas pocas palabras sin comentario alguno, que ni siquiera dan á conocer el aspecto de la actividad humana en que se distinguió el hombre á que están dedicadas, unidas á la modestia de la lápida, hacen que pase inadvertida á la mayoría de los transeuntes de aquella ciudad especialmente comercial. Tal vez alguno al leerla de pasada pensará: éste debió de ser un entusiasta, un filántropo que favoreció á este país y que la casualidad sin duda hizo que naciera en Fuendetodos (Espagne) y, sin pensar más en Goya, nombre que le sonará más á vasco que á francés ó á castellano, seguirá su camino. Pero para aquellos otros á los que el nombre de Goya es todo una evocación, y éstos ya van siendo muchos, no necesita la lápida ni más palabras ni más explicaciones. En aquel lugar hospitalario á que el Destino le llevara en sus últimos tiempos murió viejo y achacoso, pero siempre activo y trabajador, un genio español cuya obra es un espejo en que se refleja, con formas fieles é inalterables, toda la sociedad de un tiempo, desde los reyes hasta los mendigos, dándonos la sensación exacta de algo que pensábamos de manera

vaga y confusa. Y todo esto lo expresó Goya con esa claridad de dicción, con esa sinceridad que caracteriza á las grandes producciones españolas en todas las artes.

Sus obras nos emocionan y nos interesan poderosamente por lo que tienen de espontáneas, porque están vividas; y su potencia de expresión y la caracterización que supo darles nos ponen en una íntima comunidad de sentimientos con el artista.

En su producción tan exuberante y tan varia se aprecian cambios, se observan influencias, á través de su manifiesta originalidad. La nota pintoresca, agradable y sugestiva la sustituye por otro arte más intenso y más complejo: hay un Goya del siglo XVIII y un Goya del siglo XIX. Y no es esto debido tan sólo á un cambio de técnica, de desarrollo artístico que sería perfectamente explicable; no, es algo más, es un cambio en la idea creadora, en la característica, en la dominante de su producción que se transforma de manera brusca y violenta. Compárense aquellas escenas de los tapices ó de sus cuadros festivos, galantes y alegres, de concepción fácil y hasta fútil á veces, con aquellas otras escenas que decoraban su quinta, con los dibujos de estos años ya de su vejez y con «Los desastres de la guerra».

Su espíritu se vigorizó, y, nutrido al calor de su imaginación y servido por una técnica adecuada á maravilla para la expresión de sus ideas, dió por resultado ese arte colosal de sus últimos años.

Si se estudia su producción relacionándola con las vicisitudes del artista y con los acontecimientos de que fué testigo, se observará la conexión que guardan sus obras con las fechas en que se crearon. Su cambio de vida, el paso de aquellos años fáciles, galantes y dichosos á otros tristes, de sangre y de fuego, de vergüenza y de destierro, contribuyeron, sin duda, á disciplinar su espíritu y á excitar su inteligencia, y su afición á lo fantástico y su tendencia hacia el mundo de las visiones tuvieron ocasión propicia en los momentos de invasión y guerra para exaltarse, pues como él mismo dijo y expresó: «el sueño de la razón produce monstruos».

Artista y creador, en este segundo aspecto de su producción, más de la expresión que de la forma, se nos muestra desigual y á menudo

incorrecto, pues todo lo sacrifica á conseguir aquellas cualidades. Así, al resolver sus ideas en líneas y manchas, y para conseguir el aliento que él desea comunicarlas, no puede sujetarse exactamente á la realidad, y olvida y descuida, en parte, aquello que de sobra domina, según lo demuestra en otras producciones de realismo y maestría consumados. Y á este arte imaginativo de expresión y de idea no es la corrección precisamente la cualidad primordial que ha de exigírsele.

La originalidad de Goya, su misma variedad, el no pertenecer á un momento glorioso del arte español, sino aparecer en cierto modo como un genio aislado, hacen difícil la posición, la colocación de su figura en la historia del arte. El Sr. Araujo, que estudió detenidamente la obra de Goya, llegó á la siguiente afirmación: «Goya no protestó contra la marcha que el arte seguía en su tiempo, no predicó, no pretendió descubrir nada, ni fundar escuela. Sintió así, vió así, comprendió así y así pintó; no hubo más».

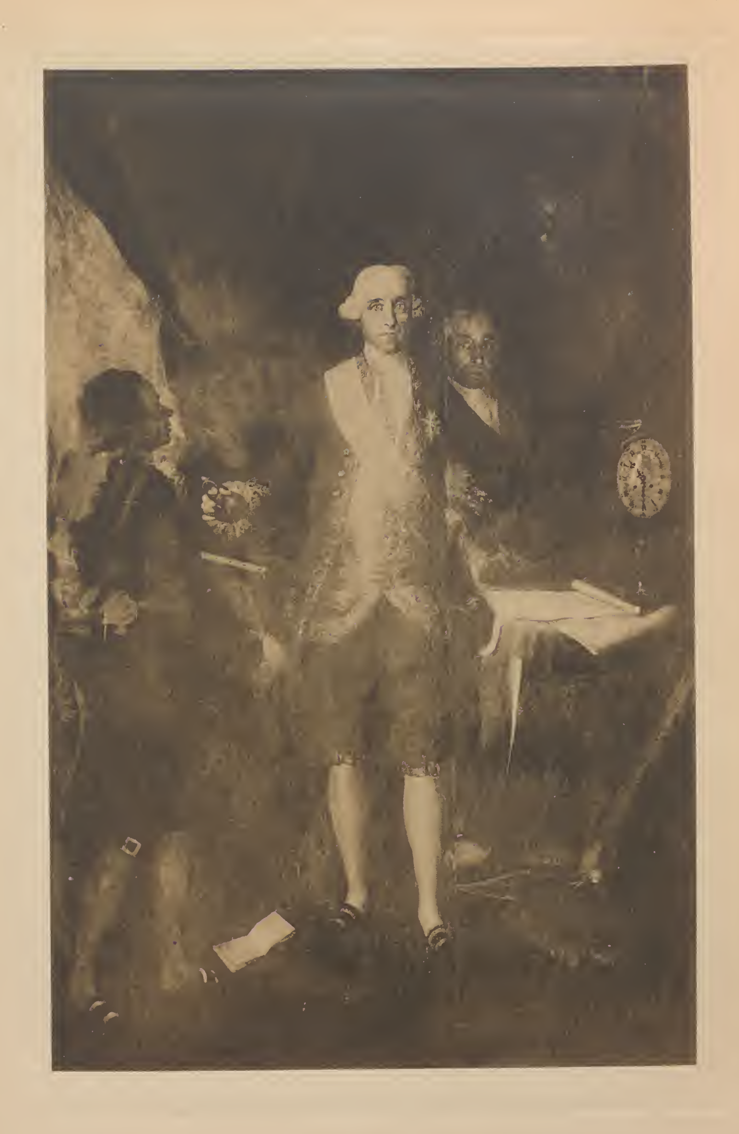
Pero para admitir esta afirmación sería preciso creer que los grandes artistas son algo debido á la casualidad y que surgen de tiempo en tiempo y en cualquiera parte, y que producen después, según su capricho, y sin que la raza á que pertenecen, ni su tradición, ni su aprendizaje, ni el tiempo en que viven, sean nada para ellos. Y como quiera que esto es totalmente inadmisible, estimo que la obra crítica que la producción de Goya requiere es aquella que investigue, que desentrañe el porqué sintió así, vió así, comprendió así y así pintó.

El autor de las presentes páginas cree haber percibido, sentido más bien, ante alguna de las obras de Goya, algo de todo aquello, y á estudiar las fases del pintor y sus cambios é influencias á través de su producción, ha dedicado este estudio crítico. Aquel hombre tan singular, que nació en un rincón escondido de la tierra aragonesa, y que á primera vista aparece como un genio aislado y solitario, independiente, sin tradición y sin escuela, no es, si bien se mira, y á pesar de su originalidad y de sus aspectos diversos, sino todo lo contrario; es español hasta la médula y hombre de su tiempo tanto como de su raza. Es la continuación de la pintura española, de aquella pintura de los siglos XVI y XVII, olvidada y sustituída por otras de influencias extrañas en los años que precedie-

ron á los de su vida. Es el nexo que une lo que había de venir con lo que había sido, determinando, al mismo tiempo que un momento de transición, una máxima del gráfico que podría hacerse de la marcha de nuestra pintura, y es, por último, la resultante de la producción española en la que de fuera se vinieron á buscar aquellos elementos que influyeron después en el arte universal, originando una de las fases más importantes de lo que aún se llama arte moderno.

Para bien comprender todo esto, para apreciarlo en totalidad, fuera preciso estudiar á Goya en sus múltiples fases y aspectos. Pero su obra es tan vasta y tan varia que requeriría un estudio complejo. Por eso preferí no tratar en este libro sino tan sólo de uno de sus aspectos, el de pintor de retratos. Siendo el más sencillo, el más atrayente y aquel que por muchas razones es el más apropiado para estudiarlo cronológicamente, no era posible empezar por otro. Algunos datos nuevos, la noticia de tal ó cual fecha ignorada y la publicación de varios retratos inéditos ó poco conocidos, creo que presten á esta obra el interés que tal vez no logré dar á la parte descriptiva y de propia observación, á pesar de mi entusiasmo y buen deseo.

Madrid - Octubre - 1915.



El conde de Floridablanca.

(Pág. 17.)

CAPÍTULO PRIMERO

HASTA EL AÑO 1783

Lo que se sabe del nacimiento y primeros años de Goya, de lo cual, por cierto, se sabe poco, es conveniente ir á buscarlo en el librito, ya raro, «Goya. Noticias biográficas por D. Francisco Zapater y Gómez», publicado en Zaragoza en 1868.

D. Martín Zapater fué un condiscípulo de Goya en la Escuela Pía de Zaragoza, á la que ambos concurrieron de niños.

Amigos íntimos en aquella época, conservaron su amistad durante toda la vida, según lo prueba la serie de cartas de Goya á su compañero que llegan hasta nosotros; cartas espontáneas, donde el pintor da á conocer sus preferencias, sus sentimientos y curiosos detalles de su vida íntima. Más, mil veces más que un extenso tomo acerca de Goya nos reflejan esas noticias breves, escritas deprisa y sin ortografía, el carácter del pintor, sus dificultades en sus años juveniles y sus primeros triunfos.

Un sobrino de Zapater, Francisco Zapater, es el autor de la obra citada.

En Zaragoza, en relación con el pueblo de Fuendetodos y no muy distanciado de los años del pintor, y con cariño y entusiasmo, publicó este segundo Zapater, el año de 1868, una serie de datos en honor y como tributo de familia á Goya, cuya buena memoria habían mancillado unos

cuantos escritores, poco antes. Esta breve obra está apoyada y fundamentada precisamente en esa serie de cartas de autenticidad indiscutible, dirigidas á su tío D. Martín.

Yo he de reproducir alguna de estas cartas que estimo curiosas y dar á conocer otras que añadirán noticias y revelarán datos de interés.

Los biógrafos de Goya posteriores á la publicación de Zapater no han incurrido en dar como veraces las anécdotas y las leyendas anteriores á 1868, y exceptuando aquellos que se citarán en su momento oportuno, los restantes, á pesar de su buen deseo, poco, por no decir nada, han podido investigar acerca de los primeros años del artista; hanse venido copiando los unos á los otros, comentando algunos y tratando de razonar otros, innecesariamente, mil peripecias de la niñez y juventud del pintor.

Goya nació de una familia de labradores modesta, pero relativamente acomodada y hasta hidalga, pues su madre, D.ª Gracia Lucientes, pertenecía á la nobleza del país, en Fuendetodos, lugar arisco de 120 vecinos, sin vega y sin río, situado en pleno Aragón, el día 30 de Marzo de 1746.

Fué bautizado al día siguiente y la partida que lo confirma, copiada á la letra de los libros parroquiales, dice así:

«En treinta y uno de Marzo de mil settecientos cuarenta y seis, Bautice yo el infrascripto Vic.° un Niño que nació el día antecedente inmediato, hijo legítimo de Jph Goya y de Gracia Lucientes legitimte. casados habitantes en esta Parroquia y vecinos de Zaragoza: se le puso por nombre *Francisco Joseph Goya:* fué su Madrina Francisca Grasa desta Parroquia, á la qual adverti el Parentesco espiritual que abía contraido con el Bautizado y la obligacion de enseñarle la doctrina Christriana en defecto de sus Padres, y por la verdad hago y firmo la Presente en fuendetodos dho dia mes y año ut supra etc.—Licenciado Jph Ximeno, Vic°.»

Los padres de Goya tuvieron varios hijos, entre ellos *Thomas* que fué dorador en un principio y trabajó después en retablos, Camilo que se hizo eclesiástico y Rita que se casó y vivió en Zaragoza.

Goya no habitó en Fuendetodos más que los años de su niñez. Pasó después á Zaragoza á trabajar en el arte de la pintura por el que mostraba afición y disposiciones. Cuando Zapater preparaba su libro estuvo en Fuendetodos y pudo ver la casa en que naciera el pintor, que

era la señalada entonces (año de 1868) con el número 18 (1) de la calle de la Alfondiga. Pudo Zapater asimismo recoger los recuerdos que algunos ancianos, cuyos nombres y condición cita, conservaban del pintor y de su familia, y, comenzando por negar todas las leyendas que á este respecto se habían formado ya en aquellos años, dice:

«Refieren, sí, estos ancianos, que Goya era travieso é inquieto cuando chico; que borroneaba figuras, y que pintó en la Capilla de las Reliquias unos cortinajes al fresco, y después al óleo en las puertas del retablo, la Venida de la Virgen del Pilar; que en 1808 mientras su permanencia en el lugar, durante el segundo sitio que sufrió Zaragoza, era sordo y le hablaba por señas un criado que trajo, haciendo uso de un abecedario que todavia imitan. Mencionan tambien que al ver Goya la pintura del referido altar exclamó: *No digais que eso lo he pintado yo;* pero ninguna memoria hacen estos modestos aunque exactos testigos de un acontecimiento que debió haber dejado huella en el hogar: y contestes se hallan en asegurar que Goya dejó a Fuendetodos, porque en él nada podía aprender ya como pintor.»

Goya fué discípulo en Zaragoza de D. José Luzan, maestro de autoridad que se había formado en Italia en la época de los maneristas fáciles. Puede asegurarse que no dejaría huellas en el arte de su joven alumno, pintor de temperamento artístico diferente y de resoluciones totalmente distintas á las preconizadas por Luzan. Aún muy joven, casi niño, se trasladó Goya á Madrid, tal vez pensando que la numerosa é influyente colonia de sus paisanos, que entonces formaba el llamado partido aragonés, podría ayudarle. Si así fué, sus esperanzas resultaron fallidas, pues pocos años después Goya marchaba á Roma á perfeccionar su aprendizaje, y de esto lo único que se sabe es que hizo el viaje con escasez de recursos y abrumado por dificultades de todo género. La fecha exacta de la salida del pintor para Roma se desconoce. Yo, sin datos terminantes para precisarla, pienso, por lo que dice Zapater y por conjeturas que se desprenden de cartas y fechas, que se aproximaría ya á la del año 1770, si no fué este mismo. Poco importa, pues en nada variaría la formación del artista; es el hecho que fué á Roma muy joven y de su estancia allí sólo un dato seguro se sabe, cual es que en 1772 obtuvo el segundo premio en un concurso celebrado por la Academia

---

(1) El conde de la Viñaza en su obra acerca de Goya, dice que era el núm. 15, y aduce testimonios de que así fuera.

de Parma con un cuadro que representaba «Aníbal contemplando desde los Alpes la campiña Italiana». En la noticia se dice que Goya era discípulo de *Vayeu*, pintor del Rey de España. Y además, se consigna que el Jurado sintióse inclinado á concederle el primer premio si se hubiese circunscrito más al tema y si hubiera puesto más verdad en su colorido.

El conde de la Viñaza, en su libro acerca de nuestro pintor, publica documentos relativos á varios encargos que Goya tuviera aproximadamente por esta época en Zaragoza.

A estos años de estudiante refieren aquellos escritores y biógrafos de Goya, que no suelen tomarse la molestia de comprobar la veracidad de sus fuentes de información, las anécdotas que hacen de la vida de Goya una serie de aventuras, reyertas, desafíos, asaltos de conventos, etcétera, etc. Nada de esto parece comprobado. Araujo, Viñaza, von Loga y otros, destruyen razonadamente la posibilidad de la mayoría de tales actos, describiéndonos además la sobriedad de su vida de trabajo.

Yo no me he propuesto en esta ocasión hacer la biografía de Goya: para seguirle documentadamente como pintor de retratos, hay que partir del año 1783, en que hace las primeras obras importantes de este género. Pero antes es preciso dar á conocer el ambiente que Goya encontrara en España, á su vuelta, poco después de obtener el segundo premio en Parma.

El arte español, propiamente dicho, aquel que tanto brillara en el siglo XVII, no existía ya ó andaba relegado á obscuros monasterios é iglesias de segundo orden, donde todavía lanzaba algunos chispazos el espíritu castizo. Desde el advenimiento de los Borbones, la dirección del arte, las grandes obras y aun la enseñanza artística habían sido entregadas en su mayoría á extranjeros. A la sombra de tanto exotismo, algunos pintores españoles, especialmente Francisco Bayeu (1734-1795), José del Castillo (1737-1793), Mariano S. Maella (1739-1819) y Gregorio Ferro (1742-1812), representaban la producción nacional, que bien poco por cierto de español tenía, pues no era sino la prosecución del manerismo italiano á través de las últimas enseñanzas que trajeron Amiconi y Corrado, seguidos por los González Velázquez y otros pintores españoles. Aquellos pintores conocían su oficio á maravilla, dibujaban

bien, eran correctos en la composición, lograban su colorido convencional por recetas aprendidas en los talleres, y que naturalmente eran siempre las mismas, y con facilidad y presteza pintaban cuadros y retratos y llenaban con sus producciones decorativas muros y cúpulas, pechinas y lunetos, sin omitir detalle ni olvidar la debida perfección; pero realizando un arte inexpresivo del que no intentaban libertarse, pues se hallaban míseramente ahogados por aquel frío convencionalismo.

Esta producción pictórica sobre la que pesaban tantas tradiciones extrañas y decadentes, había sido reforzada poco antes y era presidida en aquel entonces por un afamadísimo artista que Carlos III había llamado á su Corte, Antonio Rafael Mengs, pintor y erudito de nacionalidad dudosa, pues había nacido en Aussig (Bohemia), de padre dinamarqués, había estudiado en Italia y florecido en Sajonia. Educado en las teorías clásicas y muy identificado con Winckelman, que tan superior le era en ciencia de lo antiguo y en profundidad de pensamiento, Mengs se propuso desterrar de la pintura la brillantez del colorido y las maneras briosas y arrogantes para sustituirlas con un pseudo-clasicismo, en que dominara un estilo de nobleza pura y un dibujo que tendiera á la sencillez de línea del arte antiguo. Escribió no poco, siempre en este sentido; convencido de sus teorías, llevólas á la práctica, y es justo reconocer que su arte lo realizaba con una habilidad y destreza pasmosas, habiendo conseguido que sus contemporáneos se apasionaran por su talento.

Aun cuando el estilo de los pintores españoles citados y de otros que encontrara Mengs á su llegada á Madrid, y el suyo tan propio no fueran los mismos, tenían uno y otro puntos en que concomitar, y el bohemio estaba satisfecho de los españoles que se lanzaron ciegamente sobre sus huellas, asombrados de aquel hombre sabio y famoso, mil veces aún más presto y amanerado que ellos.

Y en aquellos años en que dominara en nuestra Corte y en toda España y en casi toda Europa ese ambiente artístico, llegó de Italia y se instaló en Madrid Goya, el pintor menos pseudo-clasicista que imaginarse pueda, espontáneo, con una manera siempre sincera y casi aún torpe entonces, trayendo en embrión un mundo de revolución pictórica

en su cabeza, pero sin fama y sin nombre, sin poder imponerse á nadie, escaso de recursos y con un carácter poco propicio á adaptaciones y transigencias, tenaz, convencido, y, según cuentan, gruñón y de mal genio.

Su adaptación al medio era imposible; pero, no obstante, no se significó con personalidad totalmente distinta á la producción general. Esto quedaba para más adelante.

Debe recordarse asimismo que ninguna de sus obras de estos años fué de mérito excepcional; Goya aparecía en ellas mostrando un temperamento singular de pintor y nada más. Pruébalo que fué un artista sin precocidad alguna, pues en esta fecha, aproximadamente hacia el año de 1773, no andaba ya lejos de los treinta de edad. A pesar de no conseguir de momento ni posición ni renombre con sus obras, no pasó inadvertido entre los otros pintores. En sus cartas á su amigo Zapater se conduele y alguna vez se muestra indignado, pero al mismo tiempo y por las mismas cartas nos confirma en lo que ya sabíamos: que tenía encargos de alguna importancia en Zaragoza, que trabajaba algo en Madrid, si bien esto debía de ser más por afición que por encargo, y que se trataba con intimidad con Francisco Bayeu, el pintor zaragozano, famoso en la Çorte, académico, etc., etc.

En el año de 1775, Mengs, que regía en absoluto la marcha del Arte en la Corte, llamó á Goya en unión de otros pintores, pocos y relativamente afamados, para encargarles cartones destinados á servir de modelos en la Real Fábrica de Tapices, ya de largo tiempo instalada en Madrid, y á la que se deseaba dar nuevo impulso. Nuestro pintor puso mano á la obra y en el año siguiente entregó el primero de sus cartones, el llamado «La Merienda». Rompiendo con lo tradicional y rutinario, hizo en años siguientes hasta cuarenta y cinco cartones, verdaderos cuadros originales y atrayentes. Se descubre en ellos un modo de interpretar el natural, muy diferente del amaneramiento y la falta de carácter que dominaba en el arte de los otros pintores. Los tapices que según estos modelos habían de hacerse estaban destinados á los Reales Palacios de El Pardo y El Escorial, donde sus decorados vetustos y sus muebles en desuso imponían una renovación total en consonancia con

el gusto del tiempo. El acierto de Goya en esta ocasión, á más y tal vez antes que lo de innovar de aquella manera, estaba en la elección de los asuntos: todos ellos representan escenas populares al aire libre, graciosas muchas, dramáticas algunas, pintorescas todas, llenas de vida y de intención, y el pueblo con sus mejores trajes de manolos, de majas y de chisperos, entró por vez primera, de mano del artista, como elemento decorativo en aquellos palacios españoles, que dos siglos antes fundaron Carlos V y Felipe II.

Con los primeros de estos cartones, con sus *borrones* de toros y algunos cuadros de costumbres, Goya empezaba á ser conocido.

En 1777 aparece ya casado con Josefa Bayeu, hermana de Francisco, el famoso pintor, y padre en 22 de Enero de un «guapo muchacho», como él mismo dice. En Abril del mismo año dice también, siempre en cartas á Zapater, que «pintaba con más aceptación».

En el año siguiente, en 1778, aconteció algo insignificante en apariencia, pero que yo lo estimo trascendental y del mayor interés, no ya sólo para el desenvolvimiento intelectual de Goya, sino para la historia general de la Pintura española. Fué lo siguiente: En aquel año, Goya, relacionado con Bayeu y ya pintor que recibía encargos del prestigioso Mengs, consiguió ver por vez primera las reales colecciones de pinturas que habían estado diseminadas hasta hacía poco en el Buen Retiro, San Lorenzo del Escorial, San Ildefonso, Aranjuez, la Casa del Campo, la Quinta del Duque del Arco, la Torre de la Parada, la Casa Palacio de las Batuecas, el Castillo de Viñuelas y la Zarzuela. Carlos III acababa de dar las órdenes y éstas fueron inmediatamente cumplidas, para que casi toda aquella riqueza esparcida se instalara en el Palacio de Madrid, nuevo entonces. La visita y estudio de tanto cuadro podía, pues, hacerse con facilidad. Allí se encontraban los retratos y composiciones de Tiziano, que forman esa espléndida y única colección de este maestro, acompañados de otras producciones italianas del mejor tiempo; allí los cuadros primitivos, en general flamencos, y los de Rubens, y los de Van Dick, y los de Durero, y los de Holbein, y los de Murillo—que tanto admirara la reina D.ª Isabel Farnesio, madre de Carlos III, en su viaje á Sevilla, y de los que trajo á sus palacios una colección compuesta de

29 lienzos muy selectos—, y no hay que olvidar los cuadros de artistas franceses que enamoraran, como era natural, á Felipe V y á Fernando VI. Allí, en fin, admiraría Goya tanta grandeza pictórica, hoy muy conocida por ser la que forma la mayoría de las obras del Museo del Prado. Pero, y esto es lo interesante, entre tanta producción de diversas escuelas y de maestros tan grandes, Goya fué á fijarse especialmente en las obras de un pintor casi olvidado entonces, y que, naturalmente, no gustaban á Mengs (1), ni probablemente á nadie. Eran éstas, las producciones de aquel que fué aposentador de los Reales Palacios en los tiempos de Felipe IV, que se dedicó á pintar en los ratos que le dejaba libre su cargo palaciego, y que se llamó Diego Velázquez. ¿Qué encontraría Goya en aquellas obras que tanto le llamaron la atención, únicas que copió, haciendo de ellas una serie de grabados? Algo quizá que no había encontrado en Zaragoza ni en Roma, ni en Madrid, hasta aquel día. Algo que le hablaba castizamente en una lengua que él no dominaría á causa de su educación, pero que sabía por intuición que era la suya y la única con que podría llegar á dar forma al arte que ya bullía en su cerebro. Las obras de Velázquez, cumbres de toda la escuela española del siglo XVII, modelos de arte sintético, de asombrosa sencillez en su factura, trozos de pintura sublime que bajo una modesta apariencia nada aparatosa son, no obstante, obras mágicas creadas al parecer espontáneamente, sin que en parte alguna de ellas revelen ni esfuerzo, ni debilidad, ni fatiga, iban á resurgir después de un siglo de olvido en otro genio español capaz de comprenderlas y el solo digno entonces de establecer nexo con ellas.

La cadena que parecía haberse roto á fines del siglo XVII volvía á engarzarse, y la producción neta española seguía á través de los tiem-

---

(1) Mengs, al hablar de los antiguos pintores españoles, los trató con la cortesía á que le obligaba su elevado puesto en España; pero bien se trasluce que la producción española del siglo XVII no era de su agrado. Hablando de los sevillanos, dice que no vieron ni estudiaron los ejemplares de los antiguos Griegos, ni conocieron la Belleza, y así fueron imitadores puros del natural, sin saber ni aun escoger lo bello de él. Hablando de Velázquez, á quien no da importancia excepcional alguna, le reconoce, no obstante, superior á otros en la inteligencia de luces y de sombras y en la perspectiva aérea.



D. Ventura Rodríguez.

(Pág. 24.)

pos expresando aquello que la raza tenía que decir en su manifestación plástica de la línea y el color.

Estas producciones nacionales, cuyo vínculo determina lo que se llama una Escuela, tienen sus características, su esencia especial determinativa que el metafísico tal vez pueda llegar á desentrañar y á exponer; pero tienen asimismo una manifestación externa, una última expresión, una dicción, un idioma, me atrevería á decir, propio, nacional, que las une y las relaciona. Y esa dicción en arte es tan fundamental como el espíritu que determina la creación: todos, y si no todos, muchos son capaces de crear *in mente* grandes obras; pero sólo los artistas escogidos las crearon, no porque fueran los solos que tuvieron la idea, sinc por haber sido los únicos en darla forma. Las características de la expresión, no de la idea, de la forma, no de la esencia, es á lo que el crítico debe recurrir en primer término para diferenciar las obras de unas escuelas de las de otras, y aun dentro de la misma escuela, para desentrañar la obra única, singular de un artista, de aquellas otras que á despecho de sus autores no son sino reflejo de las de los maestros que las inspiran. La idea creadora, el espíritu que animó cada obra fué distinto según el tiempo de su creación aun dentro de la misma raza; pero, para llegar á expresarlas, su forma fué siempre semejante, su idioma el mismo. Los ideales creadores de nuestro teatro clásico, de nuestra novela picaresca ó de nuestra poesía romántica fueron distintos; pero para llegar á su especificación recurrieron todos sus autores á la misma forma y las leyes del idioma castellano fueron su elemento expresivo. En pintura ocurre algo semejante; hay una técnica, una lengua especial que determina las producciones típicas de cada raza. Si encontramos diseminados en un Museo, donde haya ejemplares de todas las escuelas, un retrato de Velázquez, una figura ascética de Ribera, un cadáver corrupto de Valdes Leal y una maja de Goya, podrán estas obras no asemejarse entre sí, es más, no se asemejarán seguramente; cada una de ellas se debe á una época, á un espíritu creador y á una estética distinta; pero así y todo, pronto las distinguiremos de las obras de otras escuelas, porque las de estos pintores, por varias y antitéticas que nos parezcan, todas tienen una

dicción, una última expresión semejante, todas están pintadas en español.

Y precisamente esa última expresión, esa lengua que Goya apenas conocía y necesitaba para expresarse, fué la que encontró y aprendió en aquellos lienzos de Velázquez, síntesis de la producción castiza española, lienzos casi menospreciados entonces y que tuvo que ir á buscar para copiarlos en corredores y lugares secundarios y obscuros del nuevo Palacio de Madrid.

Como ya hemos dicho y es sabido, Goya hizo grabados de varias de aquellas obras de Velázquez, lo menos de diez y seis que son hoy los conocidos y catalogados. Estos grabados son obras ligeras, más de recuerdo que de empeño, y han sido objeto de críticas severas. Estimo yo que tan sólo están hechas para conocer el procedimiento del grabado, para hacerse la mano, como vulgarmente se dice. Pero buenos ó medianos, lo interesante y significativo que estos grabados representan queda en pie, y es que los modelos escogidos fueron los lienzos de Velázquez y no otros mil veces más famosos en aquel tiempo.

En carta á Zapater fechada en Diciembre de aquel año de 1778, dice Goya hablando de estos grabados.

«Querido Martin.

Con Antonio Ibañez te embio un Juego de las obras de Belazquez que he grabado que ya sabrás que tiene el Rey; no te las he embiado antes por qe no se supiera qe aqui he tenido mil enredos con ellas, enfin chiquio estimalas que conforme bayan saliendo te las enviaré. Sabatini se me echó sobre unos guapos borrones qe tenia y ya los abia destinado y no hibas mal librado y me he quedado en pelota. aquel que tenia antiguo del bayle tambien si lo quieres lo pondras en un rinconcico qe por inutil se quedó y bete á la m..... qe me haces hablar mas qe si fuera cosa qe lo baliera.

tuyo y retuyo

Goya»

En 1779 tuvo por vez primera ocasión de presentarse á la familia real, y en carta fechada el 9 de Enero (1), con gran sabor y dejo aragonés, dice lo siguiente:

---

(1) Esta carta, que hoy se conserva en París, la publica á trozos Zapater; á mi poder ha llegado una copia completa. Esta copia dice en la fecha en vez de 1779, 1773. Estimo esta diferencia como error de copia de un 9 por un 3. Creo que Zapater está en lo cierto y la carta es de 1779; pero como quiera que el original no ha estado nunca en mi mano, no puedo verificar la duda.

«Querido Martin: No te pude responder á lo que me preguntabas por no tener tiempo. El borroncico que tu tienes es de Francisco *(Bayeu)* la invencion y mia la execucion y todo importa tres caracoles que no merece la pena de que sea mio ni tuyo, no vale ni un cuerno.

Si estubiera mas despacio te contaria lo que me onró el Rey y el Principe y la princesa que por la gracia de Dios me proporcionó el enseñarlas cuatro cuadros, y les besé la mano que aun no había tenido tanta dicha jamas, y te digo que no podia desear mas en cuanto á gustarles mis obras, segun el gusto que tubieron de verlas y las satisfacciones que logré con el Rey y mucho mas con sus Altezas y despues con toda la grandeza, gracias á Dios, que yo no merecia ni mis obras lo que logré. Pero chiquio campicos y buena vida, nadie me sacará de esta opinion y mas que ahora empiezo á tener enemigos mayores y con mayor encono.

á Dios tu siempre

GOYA.»

Ya empezaba á tener enemigos, porque ya empezaba á tener valimiento y un cierto nombre, y porque el hecho de haber sido recibido por los Reyes bastaba para darle prestigio. Pero al propio tiempo, Bayeu y otros pintores le ayudaban, como lo prueba el que fuera nombrado académico de la Real de San Fernando al año siguiente, el 7 de Mayo de 1780.

En 1781 interviene en un concurso importante y dice así á Zapater, escribiéndole á Zaragoza, con fecha de 25 de Julio de ese año:

«Amigo, llegó el tiempo de el mayor empeño en la pintura que se ha ofrecido en Madrid, y es que á competencia a determinado S. M. que se hagan los quadros para la iglesia de San Francisco el Grande desta Corte, y se a dignado el nombrarme á mi, cuya carta orn. el Ministro se la embia oy á Goicoechea para que la enseñe á esos biles que tanto han desconfiado de mi merito y tu la llevaras adonde conozcas que has de acer fuego que ay motivo para ello, pues Bayeu el grande aze también su cuadro, Maella tambien ace el suyo y los demás pintores de camara tambien acen: en fin esto es una competencia formal, pues parece que Dios se a acordado de mi, y tengo esperanzas de que sea todo en felices resultas despues de echas las obras. El tamaño del quadro es nueve baras castellanas de alto y la mitad de ancho, es tamaño natural: Como tan interesado en mi bien tu sabras el uso que debes hacer de esta noticia, y los porrazos que puedes dar.»

Ocupado Goya en esta obra, y claro es que en otras, llegó hasta el año de 1783. En cartas á Zapater de este lapso de tiempo se encuentran estos párrafos:

«Quedo en abisarte las nobedades del quadro sin reserbarte nada aunq.e sea contra mi, pues una vez qe tu y yo somos unos nos callaremos lo qe aya qe callar.»

Y más adelante:

«Biene el tiempo de las tordas q.e sino fuera por el quadro de S. Franco no abia de reparar dichos ni michos.»

En Enero de 1783 los cuadros de los pintores destinados al citado concurso se colocaron en la iglesia de San Francisco el Grande, esperando el día para que la Corte los viese, y «asta entonces», dice Goya, «nada corre mi caballo».

Hemos llegado al año de 1783 en que, como se verá más adelante, comienza nuestro artista su nueva é importante fase de pintor de retratos. Le faltaban pocos meses para cumplir los treinta y siete años de edad, y este hombre, que iba á ser uno de los mejores retratistas del mundo, no había hecho hasta la fecha un solo retrato saliente, ni en que luciera las cualidades singulares que mostró después.

Su producción en este respecto se reduce á pocas y casi insignificantes obras. Citemos algunas:

Aquel autorretrato del artista en que se nos presenta casi de frente y con aspecto de unos treinta años de edad *(Lámina 1)*. Conócense tres ejemplares de esta cabeza que debieron ser hechos en Zaragoza, pues de allí proceden. Tan sólo conozco yo uno de ellos que perteneció al insigne paisajista D. Carlos de Haes y hoy se encuentra en Munich (Galería Bhöeler). Dice el conde de la Viñaza que procedía del Casino Principal de Zaragoza. De pintura robusta y dominando en ella tonalidades obscuras, tiene esta obra de todos modos más interés iconográfico que artístico. Apreciamos en aquella cabeza y en la expresión de sus ojos y de su boca todo el tesón y fuerza de voluntad que tan brillante desarrollo habían de tener después. Los otros dos ejemplares se citaban: uno en la Galería de D.ª María Cristina (?), otro en la de D. Mariano de Ena y Villalba, director que fué del Instituto de Zaragoza.

Los autores de la falsa leyenda acerca de la juventud de Goya cuentan que, en Roma, su atrevimiento llegó á que, sin títulos ni previa indicación, se presentara al papa Benedicto XIV y que, quieras que no, hizo de este Pontífice un retrato que fué luego el asombro del Vaticano. Esto no pudo ser así, pues Benedicto XIV había muerto en 1758,

mucho antes, por tanto, de que Goya llegara á Roma; pero aun suponiendo que fuera confusión lo del nombre del Papa y éste fuera Clemente XIV, que rigió la Iglesia desde 1769 hasta 1774, no parece probable ni verosímil semejante historia. Nadie conoce hoy esa obra ni en el Vaticano se tiene noticia de tal cosa. Von Loga hizo rebuscas en este sentido y adquirió la convicción, conforme con la de cuantos han pensado serenamente en el asunto, de que nunca Goya hizo el retrato del Pontífice en aquellos años.

A este período también habría que atribuir, á juzgar por la edad del personaje, los retratos que Goya hiciera del rey Carlos III. Pero acerca de este punto tengo mi opinión particular, que estimo fundada, y que es la de que nuestro pintor no hizo nunca un retrato de este Rey antes de su muerte, y consiguientemente copiado del natural. Como he dado á conocer, Goya fué recibido por vez primera ante el Rey el año de 1779. Los años que mediaron entre éste y el del fallecimiento del Monarca en 1787 nos son perfectamente conocidos por la correspondencia que guardó Zapater: en ella se habla de todo y de cuantas obras, muchas insignificantes, ocupaban la actividad del pintor, y jamás se hace mención de cosa tan saliente cual la de que estuviera haciendo el retrato del Rey. De los varios lienzos atribuídos á Goya en que se representa á Carlos III, hay algunos de indiscutible autenticidad; dos muy especialmente: uno en el Banco de España, en que se representa al Monarca con traje de Corte, y otro en casa de la duquesa de Fernán Núñez, idéntico en su aspecto al del Museo, que á continuación cito, aunque mucho mejor como arte, en que se representa al personaje vestido de cazador y con un perro dormido á sus pies, destacándose la figura sobre un paisaje finísimo bañado de luz y con coloraciones azules y rosadas, que recuerdan los mejores fondos de los cartones para los tapices que Goya hiciera, seguramente en los mismos años. En el conjunto de la obra se aprecia el recuerdo de los retratos de personajes vestidos de cazadores que había hecho Velázquez. El del Museo no lo considero sino copia, tal vez repetición del de la Casa de Fernán Núñez. Y aun conozco una segunda repetición de esta obra, asimismo en Madrid. En estos retratos, como en el del Banco de España, todo es más fuerte—las manos, los

trajes, el fondo—que la cabeza. Ésta, igualmente vista y colocada en todos, con la piel entre atezada y curtida propia del cazador sempiterno que se pasaba la vida al aire libre, nos indica, por ser más floja que el resto del cuadro é idéntica en todos los retratos, no ser sino copia de otra y probablemente de otro pintor. Por documentos que se conservan en el Banco de España sabemos que el retrato que allí se guarda coincide en su fecha con la de la muerte del Rey. Y habiendo, pues, razón para pensar que ambos son de la misma época, de los primeros años del reinado de Carlos IV, podemos establecer que son hechos á la muerte del Rey, y entonces los relacionaremos debidamente como técnica con aquellas otras obras de que se hablará en el capítulo siguiente.

Una pareja de retratos, curiosa y de bonito aspecto, en que se representan, respectivamente, á los príncipes de Asturias D. Carlos (después Carlos IV) y á su esposa María Luisa de Parma, muy jóvenes, probablemente recién casados, pues él aparenta unos veintisiete años y ella veintiuno, que era la edad que tenían en 1775 cuando se celebró el matrimonio, es un interesante problema de pintura para estudiar en ellos y diferenciar á los pintores de aquellos años. Conozco de esta pareja de retratos, figuras en pie hasta las rodillas: el Príncipe con casaca roja apoyando su mano izquierda en una mesa, y la Princesa con rico vestido de seda y unas flores en la mano derecha que toma ó coloca en un búcaro; tres casi idénticas: una, propiedad de D. Luis Navas (Madrid), otra en el Banco de España, la tercera en el Museo de Bilbao. Los nombres de Mengs, de Maella y hasta de Goya se recuerdan al ver estos retratos, sobre todo el de Goya, especialmente en la primera de las citadas. Sin embargo, siguiendo análogo razonamiento al empleado con respecto á los retratos de Carlos III, hay que reconocer que estas obras no pueden ser de Goya, al menos si se consideran hechas ante el natural. En 1775 ó muy poco posteriormente, pues por la edad de los personajes así debe juzgarse, Goya no hacía retratos en la Corte y mucho menos de personajes tan salientes como los príncipes de Asturias. Los retratos deben de ser de Mengs, especialmente por su composición; pero no los aludidos, á juzgar por su técnica, sino unos primeros que yo desconozco. Pudo, por la fecha, hacerlos en su primera estan-

cia en Madrid. Y de esos originales de Mengs, otros pintores españoles pudieron perfectamente hacer copias de retratos de personajes tan en boga y que serían muy solicitados. Los del Banco de España, los más flojos de las tres parejas citadas, son de Maella, según consta en documentos conservados en el propio Banco. Bien pudo Goya recibir encargos de otras copias y ser éstas las del Sr. Navas, que así lo parecen, y aun las del Museo de Bilbao.

De todo lo cual se desprende que Goya, personal ya en aquellos años en otros géneros de pintura, no lo era ciertamente en el de retratos. Así es; fuera por falta de práctica ó tal vez por no desagradar á los personajes acostumbrados á los retratos de Mengs que tanto complacían, los pintores españoles de aquellos años y aun el propio Goya, no osaban salir de lo establecido y celebrado.

De algunos retratos anteriores á 1783 y que se suponen de Goya no he de hablar, pues los estimo, aparte de su mérito, de autenticidad dudosa.

El cómo y cuándo nuestro pintor fué desenvolviendo otro arte y singularizando sus producciones en el del retrato, será el asunto de los capítulos siguientes.



Autorretrato de Goya.

(Pág. 24.)

CAPITULO II

De 1783 á 1789.

El año de 1783 es la primera fecha á la que documentadamente hay que relacionar retratos de importancia ejecutados por Goya. Son estos el de Floridablanca y el grupo de familia del infante D. Luis.

D. José Moñino, conde de Floridablanca, se encontraba en esta fecha en todo el apogeo de su mando como Ministro de Carlos III. Goya consiguió llegar hasta él, y el político favoreció al artista, pues éste (seguimos ateniéndonos á las cartas dirigidas á Zapater), dice á su amigo con fecha 22 de Enero del citado año:

«Aunque me a encargado el conde Florida Blanca q.e no diga nada, lo sabe mi muger y quiero que tu lo sepas solo y es q.e le he de acer su retrato cosa q.e me puede baler mucho: a este S.r le debo tanto q.e esta tarde me e estado con su S.a dos oras despues q.e a comido q.e a benido a comer á Mad, etc...»

Y en carta de pocos días después dice:

«En esta jornada he hecho la cabeza p.a el retrato del Sr. Moñino, en su presencia, y me a salido muy parecido y esta muy contento, ya te escribiré lo que resulte.»

La carta nos prueba que en esta como en otras obras en que reprodujo á personajes importantes, valíase Goya de estudios de la cabeza hechos ante el original y que después pasaba al lienzo definitivo. El estudio á que la carta se refiere, lo desconozco. En cuanto al retrato

3

completo es el que hoy se conserva en propiedad de la marquesa viuda de Martorell, cuya Casa es descendiente del Ministro de Carlos III *(Lámina 2)*.

La primera impresión que este retrato produce es la de que nos encontramos ante una obra totalmente inspirada en el arte de Mengs. Examinada después con atención, algo vemos en ella de singular; no son más que detalles; pero los suficientes para apreciar en su autor á un gran colorista; aquellos ojos azules del personaje que mira con viveza y aspecto inteligente, y aquella casaca y pantalones rojos son notas valientes que Mengs no hubiera aprobado. En el centro de la composición (más es un cuadro de composición que un retrato) se ve á Floridablanca en pie, de frente; Goya, á la izquierda, presenta al Ministro un lienzo; un tercer personaje al fondo, un retrato de Carlos III colgado del muro y planos del Canal de Aragón, libros, papeles y cartas esparcidos, completan la composición de la obra. En el suelo en primer término, hay un libro en cuyo lomo se lee: «Palomino-Práctica de la Pintura-2 y 3.» En la parte baja de un plano que cuelga de la mesa, dice: «Al Excmo. Sr. Florida Blanca. Año 1783.» Y en un papel á los pies de Goya: «Señor. F.co Goya.» La iluminación de la escena no está razonada. Iluminada la figura de Floridablanca en la forma en que aparece, con luz intensa lateral izquierda, la figura de Goya no puede estar en la penumbra como aquí la vemos. El artista, sin duda, ha supeditado todo á dar realce á la figura del Ministro. La cabeza del pintor se destaca sobre un plano luminoso á la izquierda de una cortina; también esto es inexplicable, pues si aquello fuera una ventana, iluminaría la escena en otra forma.

Esta obra sirvió de tipo á otras menos importantes, todas ellas retratos del famoso Ministro en que su figura aparece, en unos, de cuerpo entero, en otros, de busto prolongado, siempre solo, no formando una composición como en el primer cuadro citado. Posee uno el marqués de Casa Torres (Madrid), se conserva otro en la Catedral de Madrid, donde permanecía como obra anónima hasta que dos insignes artistas españoles que giraron una visita á las dependencias de la Catedral, lo autentificaron el año de 1906. Es éste de gran fineza y tal vez posterior en algunos

años al grande. Diólo á conocer D. José R. Mélida en un artículo.

Y del mismo tipo, aun cuando no del mismo tamaño, puede recordarse aquel pequeño de dimensiones que perteneció á la Galería Stchoukine (París), dado á la publicidad por el crítico alemán von Loga en su libro acerca de Goya.

De técnica y aspectos semejantes al gran retrato de Floridablanca, aun cuando de mucha menos importancia, conozco algunos retratos atribuídos á nuestro pintor. Sirve de tipo aquel en que se representa á D. Miguel Muzquiz, conde de Gausa, hacendista famoso en aquel tiempo y sucesor de Esquilache en Hacienda en el año de 1768.

Hay dos ejemplares de este retrato, uno de cuerpo entero, en la colección del marqués de Casa Torres y otro, hasta las rodillas, en la colección de D. José Lázaro. La figura se representa igual en los dos y parece natural asignarle la fecha de 1785, ó poco antes, por ser la misma que se reproduce al frente de la publicación «Elogio del conde de Gausa», leído por Cabarrús precisamente en aquel año.

Se conserva una serie de seis retratos de Goya en el Banco de España, que forma un conjunto de interés por su indiscutible originalidad, historia documentada y por conocerse la fecha de cada uno y hasta el precio que por ellos se abonara. Proceden del Banco Nacional de San Carlos, constituído por iniciativas de Floridablanca el año de 1782, y representan, uno, ya citado, al rey Carlos III, y los cinco restantes, á directores de aquel Banco.

El más antiguo fué pintado en 1785. Representa á D. José de Toro y Zambrano, diputado de la nobleza del Reino de Chile: de medio cuerpo, viste el personaje casaca carminosa; la cabeza es fina y expresiva y en ella se aprecia lo que el pintor ha adelantado, tendiendo á colorear las medias tintas y los trozos en sombra, más tenues aquí y menos duros que los que realizara dos años antes en el retrato de Floridablanca y sus similares. Una cruz de Carlos III prendida al pecho de este personaje resulta una nota desarmónica que descompone el conjunto. Tiene esto explicación fácil: D. José de Toro no estaba condecorado en 1785; después, al recibir la distinción, un artista poco hábil pintó sobre el pecho la cruz, colgante de su cinta azul y blanca y descompuso en parte

la feliz armonía que creara Goya. Pagóse por este retrato 2.328 reales, comprendiendo en tal precio el marco y su dorado.

De dos años después, de 1787, existen en esta serie tres retratos: uno, el del marqués de Tolosa, del tipo y proporciones del anterior, menos fino en su ejecución; otro el del conde de Altamira, de cuerpo entero, sentado; las piernas ligera y tontamente realizadas; es, á pesar de su tamaño é importancia, el menos artístico de la serie, y un tercero en que se representa á Carlos III en pie, de cuerpo entero destacándose sobre un fondo rico en detalles. Es éste un típico retrato, fuerte, coloreado y, sin embargo, algo tiene que desconcierta y que lo hace poco sugestivo; la cabeza es dura y armoniza mal con el resto; no está copiado del natural, y como quiera que su fecha coincide precisamente con la del fallecimiento del Rey, creemos que es una prueba más para poder afirmar, como así lo hicimos en el capítulo anterior, incluso al mencionar este retrato, que todos los de Carlos III, atribuídos á Goya, no están hechos del natural. Por estos tres retratos pagó el Banco al pintor 10.000 reales.

También de este mismo año de 1787 hay otro retrato que cito aparte, porque aparece en otra partida, el de D. Francisco Larrumbe, de cuerpo entero y muy acabado. Su coste fué de 2.200 reales.

Y termina la serie con un retrato de cuerpo entero, el más importante de todos, hecho el año de 1788 y por el que se pagó 4.500 reales. Representa al conde de Cabarrús, personaje de origen francés discutido en su tiempo, arbitrista según unos, gran hacendista según otros y á quién maltrató duramente en un folleto Mirabeau. En esta obra viste Cabarrús una casaca y pantalón de color verde claro; ya se empieza á reconocer al Goya original y colorista, y se puede observar el desarrollo de su personalidad en estos no más que cinco años que separan el retrato de Floridablanca del de Cabarrús. El pintor insistió en retratar á este personaje. En otra actitud, sentado, vestido de negro y destacándose sobre un sillón verde, armonía atrevida asimismo, existe otra obra que ví hace años y me hizo excelente efecto. Desconozco su paradero actual.

Parece que el encargo que el Banco Nacional de San Carlos hiciera



Joven desconocido.

(Pág. 29.)

á Goya de esta serie de retratos fué indicado ó al menos apoyado por D. Juan Agustín Cean Bermúdez, el famoso historiador de arte español de aquellos años, autor del *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* obra á la que tanto hemos recurrido cuantos de materias de arte nos ocupamos en España. Cean Bermúdez, á más de historiador de arte, era competente en materias económicas, y desde la fundación del Banco de San Carlos en 1782 ocupó en él la plaza de primer oficial de Secretaría. Amigo de Goya, Cean Bermúdez aconsejaría igualmente al pintor la colocación en dicho Banco de sus modestos ahorros. En efecto, el Banco de España guarda (1) quince acciones que suscribió el pintor. Dos de estas acciones las endosó Goya á D.ª María Olarte, seis á D. José de Onís y las otras siete á D. Fermín de Almarza. Los endosos son de 20 de Noviembre y 22 de Diciembre de 1788.

Creo que puede relacionarse con esta época el retrato que se supone de Cean Bermúdez y que figuró en la Exposición de obras de Goya (1900), propiedad del marqués de Corvera. Es un indudable original, pero ligero y de segundo orden por su mérito artístico.

Y volvamos al año de 1783 en el que, pocos meses después de que Goya hiciera el retrato de Floridablanca, realizaba la obra importante, «La familia del infante D. Luis». Este infante D. Luis Antón, hijo segundo de Felipe V é Isabel de Farnesio, habíasele dedicado á la Iglesia y recibió el capelo rojo á los ocho años. Arzobispo de Sevilla y Toledo, abandonó pronto tan altas dignidades y vivió retirado en Arenas de San Pedro. Jovellanos dijo de él que su nombre estaba destinado á la inmortalidad como protector del arte y los artistas. Abandonó la carrera de la Iglesia y casó con una dama de noble familia aragonesa, famosa por su belleza y que compartía las aficiones artísticas de su esposo, D.ª María Teresa de Vallabriga, en 1776. Entre los varios hijos de este

---

(1) Todas estas noticias, lo mismo las referentes á los seis retratos que á la relación de Goya con el Banco de San Carlos, las debo á la amabilidad del Sr. D. Francisco Belda, subgobernador segundo actualmente del Banco de España, que con gran acierto reunió y hoy guarda todo un curioso expediente acerca de estos extremos interesantes.

matrimonio, á los que no se reconoció de momento el título y rango de infantes, pero á quienes en la Corte se estimaba como parientes, figura la mayor de las hembras, María Teresa, después condesa de Chinchón y esposa de Godoy, y de cuyo admirable retrato por Goya de época muy posterior, se hablará á su debido tiempo.

Goya fué recibido en Arenas de San Pedro, como he indicado, el año 1783, para hacer los estudios de la obra que nos ocupa, y de la impresión que de allá trajera da cabal idea su expresiva carta á Zapater, de fecha de 20 de Septiembre, en que dice:

> «Acabo de llegar de Arenas y muy cansado. Su Alteza me a echo mil onores, he echo su retrato el de su S.ª y niño y niña con un aplauso inesperado por haber hido ya otros pintores y no aber acertado á esto: He salido dos beces á caza con su Alt.ª y tira muy bien y la última tarde me dijo sobre tirar á un conejo, este pintamonas aun es más aficionado q.e yo. E estado un mes continuamente con estos S.es y son unos angeles me han regalado mil duros y una bata p.ª mi mujer toda de plata y oro qe bale treinta mil reales, según me dijeron allí los guarda ropas. Y an sentido tanto q.e me haya ido que no se podian despedir del sentimiento y con las condiciones q.e abia de bolber lo menos todos los años. Si te pudiera yo decir pormenor las circunstancias y lo q.e alli a ocurrido se q.e tendrias mucho gozo pero no puedo: estoy rebentado del coche q.e p.r orden de S. A.ª me han traido muy de prisa.»

Los estudios que hiciera Goya y el cuadro resultante de la familia, hoy en Italia, pude verlos hace unos años en Boadilla del Monte, cerca de Madrid, donde en poder de la familia del príncipe de Rúspoli, descendiente de Godoy, se guardaban entonces.

Deben citarse aquí las siguientes obras de las 14 que había en Boadilla; de las restantes hablaré cuando llegue en mi trabajo á los años en que fueron pintadas.

Cabeza del infante D. Luis; es un retrato vulgar, de ejecución tosca y de muy escaso mérito. Dice en una inscripción que hay en la parte posterior del cuadro: «Retrato del Señor, que de 9 á 12 de la mañana del día 11 de Septiembre 1783 hacía Don F. Goya».

Cabeza de perfil, en tabla y tan tosca como la anterior de D.ª María Teresa Vallabriga; también tiene su inscripción en que dice: «Retrato que de 11 á 12 de la mañana del 27 de Agosto 1783 hacía Don F. Goya».

Uno y otro de estos dos retratos pintados, respectivamente, en tres

y una hora cada uno y de interés tan secundario, no son sino estudios para el cuadro grande, aun cuando el de D.ª María Teresa no esté en la misma posición que la que ofrece en la obra definitiva.

Retrato del infante D. Luis, con uniforme blanco: más acabado que casi todos los de esta colección.

Retrato de D.ª María Teresa Vallabriga, compañero del anterior (ambos son de medio cuerpo) y más ligero, pero fino y agradable de color.

Retrato de un niño, el hijo mayor de este matrimonio, llamado Luis María, después personaje conocido por el cardenal de Borbón, á los seis años y tres meses de edad. Es una obra mediana, pero curiosa; viste el niño traje azul y se entretiene en componer un mapa rompecabezas. Otros mapas á su alrededor parecen demostrar las aficiones de este joven personaje, de mirada inteligente, por la geografía, aficiones que no serían ciertamente las que indujeron después á sus progenitores á dedicarle, aún menor, á la carrera eclesiástica.

Retrato de la niña María Teresa, la mayor de las hijas del Infante, después condesa de Chinchón y esposa de Godoy. Se la representa aquí caprichosamente vestida; cubre su cabeza con un velo blanco y va encorsetada de una manera exagerada para su edad; lleva á su lado un perrito blanco. Este y el anterior retrato de los dos niños mayores de la Casa son compañeros y seguramente aquellos de que hace mención el pintor en la carta anteriormente reproducida.

El cuadro resultante de los trabajos de Goya en su estancia en Arenas de San Pedro, «La familia del Infante Don Luis», en que se representa el matrimonio, los hijos, los criados y Goya pintando aquella escena, total catorce personajes, fué un verdadero fracaso. Su composición, inspirada en las escenas de familia y de hogar que estuvieron de moda en aquellos años, es aquí francamente absurda: el Príncipe y su esposa, en el centro del lienzo, sentados á una mesa ovalada, juegan á las cartas; los dos niños mayores se apoyan en su padre, mientras un peluquero peina á la señora. Dos doncellas, á la izquierda, preparan el almuerzo que va á servirse en vajilla de plata; la derecha del cuadro la llenan cinco servidores completamente ridículos, entre ellos un jardi-

nero de tipo morisco y una nodriza feísima muy adornada que sostiene en sus brazos al niño de pecho. Y allá á la izquierda, en el fondo, se ve á Goya en escorzo poco afortunado, sentado ante el caballete pintando aquella escena tan poco natural.

Hay en ella, verdad es, cabezas bien pintadas y de carácter; pero tal vez porque Goya no estuviera acostumbrado á componer grupos de este género, es lo cierto que resulta un conjunto de personajes abigarrado y de mal gusto, afectado y con un colorido pobre y opaco. Hace ya años que no veo este cuadro; el terminante juicio que expongo está tomado de mis notas de entonces; pero me anima á no rectificarlo la opinión de autoridades que vieron esta obra después que yo y que coinciden en absoluto con mi criterio.

Del año siguiente al de estos retratos de la familia del infante D. Luis, hay otro de personaje importante, D. Ventura Rodríguez, arquitecto de las Reales obras, el más famoso de los arquitectos españoles del siglo XVIII y á cuyo talento y trabajo debe Madrid tanto monumento y tan acertadas reformas. El retrato *(Lámina 3)*, de más de medio cuerpo, en el que el personaje muestra un plano arquitectónico donde se lee una inscripción que termina con la firma de Goya y la fecha de 1784, es poco fino de tipo y de ejecución y se encuentra hoy ligeramente ennegrecido y tostado. No obstante estos reparos, el traje está amplia y ligeramente pintado y la cabeza de mucho carácter nos da á conocer al famoso arquitecto en sus últimos tiempos, pues murió al año siguiente de sesenta y ocho de edad; tiempos en los que desarrolló aún más que antes su actividad y su talento y en los que más satisfecho de sus proyectos y obras decía: «ahora debía yo de empezar á trabajar.» Parece ser que Ventura Rodríguez protegió á Goya y fué quien más directamente le puso en relación con el infante D. Luis, con el que tenía el mayor valimiento.

A estos años, ó muy poco después á juzgar por la edad que en él representa el pintor, debe atribuirse el pequeño y precioso autorretrato que figura en la colección del conde de Villagonzalo (Madrid) *(Lámina 4)*, en que se representó Goya, en pie, con una chaquetilla corta y caprichosa, mirando al espectador y trabajando en un gran lienzo. No sé por qué razón Mr. Calvert, en su *Goya*, publica este cuadro como el re-



Carlos IV.

(Pág. 31.)

trato de Asensio Juliá. De siempre se ha venido considerando como autorretrato de Goya y muy atinadamente, á juzgar por la fisonomía allí retratada, en un todo idéntica á la de Goya en aquella época. Es de preciosa técnica y demuestra ya la independencia artística del pintor, que ha podido aquí realizar arte más personal que en otras obras de entonces, en las que supeditaba su talento á complacer las preferencias de los modelos acostumbrados á otro arte. La figura á contra luz se destaca por obscuro delante de un gran ventanal; puede apreciarse la fineza de las medias tintas y la coloración en las sombras, cualidad que entonces representaba gran innovación y que tanto avalora las producciones posteriores. Nos da á conocer el autor sus elementos de trabajo: los pinceles cortos y cogidos cerca de la brocha, propios del arte aún detallista que caracteriza sus retratos de estos años, y, sobre todo, su paleta, con diez colores colocados desde el blanco, siguiendo por los ocres claros á los verdes, azules, para terminar con los colores más obscuros. Sólo un color, el vermellón, se destaca de los demás, ocupando el primer lugar á la derecha del blanco. En la paleta de Goya, de años posteriores, esto no llamaría la atención; los rojos en ella ocupan un lugar preferente; pero en tales años, esta preferencia no estaba demostrada en sus producciones y se ve no obstante que ya le preocupaba dicho color en su paleta.

Este autorretrato nos da á conocer la figura del pintor en aquellos años en que, á juzgar por su correspondencia, parece que, á pesar de estar ocupado en obras de cierto empeño y en retratos de personajes, se encontraba contrariado y desfallecía en su labor. «Pídele á la Virgen que me dé más ganas de trabajar», decía á su amigo Zapater.

Estimado por Floridablanca, protegido por el infante D. Luis y recibido en Palacio, los pintores más viejos y, según ellos, más maestros que Goya, comenzaron en aquellos años de 1783 y siguientes á censurar sus obras y á entorpecerle el camino. De su correspondencia particular se desprende que Goya estaba irritado con ellos, si bien acerca de esto no dice nada terminante, y mucho menos si su cuñado Francisco Bayeu, que fué su protector en un principio, comenzaba á tener celos de sus progresos en la corte. Más que por el pintor, conócese este

estado de cosas por una carta dirigida también á Zapater y escrita por Camilo Goya, hermano del pintor, en 18 de Octubre de 1784, desde Chinchón.

El año antes, Goya había hecho venir á su madre, viuda ya (1), y á quien tenía señalada una pensión, que después elevó á cinco reales diarios, cuando ella regresó á Zaragoza, no pudiendo avenirse á la vida de la corte. Su hijo Camilo, que era sacerdote, vino con ella desde Zaragoza y fué nombrado por el infante D. Luis, es de suponer que por indicación ó á ruego de Goya, para una capellanía en Chinchón. La carta á que me refería está escrita poco después de tomar posesión de la capellanía y en ella se habla de las muchas contrariedades de *Francho* en Madrid. Dice en unos párrafos:

«Aunque Dios le ha dado fortuna y habilidad, está ésta perseguida con tanto esfuerzo que ya que no son capaces de oscurecerla, le quitan la paciencia, si ha dicho, si no ha dicho, y revolviendo con sus mentiras todo lo que pueden, pues a la hora que escribo tengo el corazon sobresaltado; siendo así que no dice lo que podría decir, lo peor es que logran de este modo el que aborrezca la pintura, y no pudiendo quitarle la habilidad logran el que no continúe ó al menos está expuesto á ello; porque no pueden sufrir que logre tanto obsequio ni alcance tanto honor de todos los demás.»

El carácter de Goya adquiere en estos años una irritabilidad y una violencia que no es, ni con mucho, lo que han descrito algunos de sus biógrafos; pero que es manifiesta, sin embargo. Causas tenía para que su independencia artística no lograra el desarrollo merecido ó, por lo menos, se entorpeciera y sus triunfos definitivos se retrasaran. Sigámosle en sus cartas á Zapater. En 3 de Marzo de 1784, después de hecho el retrato de Floridablanca y de haber agradado á tan insigne modelo, escribía Goya:

«Amigo nada hay de nuevo y aun hay mas silencio en mis asuntos con el señor Moñino, q.e antes de aberle echo el retrato; lo mas q.e me ha dicho despues de haberle gustado: Goya ya nos veremos mas despacio.»

---

(1) El conde de la Viñaza, en las Adiciones al Cean Bermúdez, tomo II, pág. 242, nos da á conocer la fecha del fallecimiento del padre de Goya. Dice que en la Parroquia de San Miguel de los Navarros, de Zaragoza, se atestigua la siguiente partida de óbito inscrita al folio 49 vuelto del tomo IX de difuntos: «José Goya, marido de Engracia Lucientes, murió á 17 de Diciembre de 1781 y se enterró en la nave mayor de San Miguel. No testó porque no tenía de qué.»

¡Ya nos veremos más despacio! Esta frase suena á nuestros oídos como algo conocido; es la eterna frase del político español: ¡Ya nos veremos más despacio!, que en labios de un ministro es tanto como decir: déjeme usted en paz, que de no volver á hablar de este asunto me encargo yo, al menos mientras siga de ministro. Se ve que en política, como en arte, cada raza tiene sus características que permanecen las mismas é inmutables á través de las generaciones y de los siglos.

La esperanza del triunfo sostenía, sin embargo, á Goya, cifrada especialmente en su cuadro para San Francisco el Grande.

En 31 de Octubre del mismo año en que Floridablanca le daba largas como á cualquier pedigüeño vulgar ó chupón de oficio, decía refiriéndose al concurso de cuadros para San Francisco de que ya hablamos en el capítulo anterior:

«El Rey acaba de mandar se celebre alli (Iglesia de San Francisco) la funcion de los obitos. Yo estoy dando los últimos retoques á mi cuadro q.e ya oiras hablar como de todos los demas, pues es funcion muy esperada entre los Profesores y los deleitantes de las artes.

Los otros pintores acen lo mismo, menos mi cuñado q.e a respondido q.e á último de este vendra de Toledo y q.e su cuadro no tiene que tocar.»

Como es sabido, Goya triunfó en este certamen al año siguiente, en 1785, con el cuadro ya citado que representa á «San Bernardino de Sena predicando al rey D. Alfonso de Aragón». El triunto de Goya, iniciado por el público y las personas entendidas, fué confirmado por el Rey. Desde el día en que se hizo esta justicia, Goya aparece, á juzgar por su correspondencia, satisfecho y con ánimo, y ocupándose con mayor calma de los asuntos propios y de los relativos al arte. Véase la prueba. Dice el 11 de Marzo de 1786:

«No tengo lo que tu, pues en todos mis trabajos no tengo mas, con acciones de Banco y Academia q.e doce ó trece mil reales anuales, y con todo esto estoy tan contento como el mas feliz.»

Su carrera en la corte desde este momento fué rápida y contrasta con las dificultades de los años anteriores. En el mismo año en que escribía la carta anterior, decía á Zapater poco después en 1.° de Agosto:

«Martin mio, ya soy Pintor del Rey con quince mil reales, aunqu.e no tengo tiempo te insinuaré como el Rey enbió orden á Bayeu y Maella q.e buscasen dos pintores lo mejor q.e se encontrase p.a pintar los exemplares de tapices y lo q.e ocurriera en Palacio á fresco ó alolio, Bayeu puso á su hermano y Maella á mi. Subio esta consulta al Rey y estubo echa la gracia y yo sin saber nada q.e me cogió sin saber lo que me sucedia, he dado gracias al Rey y Príncipe y á los demas Jefes y á Bayeu q.e dice q.e el fué la causa de q.e Maella me propusiera á mi, y á Maella por ser yo de su parte propuesto y a Dios q.e ya te escribiré. Tuyo y retuyo

Goya.»

Y siguen á estas otras cartas íntimas en que poco habla de pintura y cuenta en cambio sus episodios de Madrid, algunos lances cómicos y otros graciosamente descritos, como el del vuelco que tuvo en un birlocho que se había comprado para pasear por los alrededores de la villa y corte. Algunos disgustos de familia, enfermedades de sus hijos y preocupaciones de dónde y cómo ha de colocar sus ahorros, son las únicas notas serias de las cartas de los años siguientes. No era ya el Goya que tenía que solicitar protección; era el pintor á quien se buscaba y que, según dicho suyo, se hacía desear. En su vida particular no introdujo más variación que la de montar su casa con mayor comodidad. Reunía ya con sus sueldos el año 1786, 28.000 reales. El birlocho de dos ruedas y «caballo gitano» que tenía antes fué reemplazado por otro de cuatro, tirado por dos mulas, con el cual, por cierto, según cuenta después, dió otro buen volquetazo.

No obstante su nueva posición que le obligaba á aceptar en cierto modo la vida de Corte, su sencillez no se modificó en estos años y sus ideas y sentimientos siguen los mismos que, según sus cartas tan espontáneas, hemos podido apreciar en todos estos años de juventud. Nada de grandes preocupaciones, fuera de las artísticas; su vida es ordenada; á su íntimo amigo le habla constantemente de su Pepa y de sus chicos, de sus pequeños ahorros y de cómo y por qué los coloca aquí ó allí; sus dispendios más grandes eran las excursiones cinegéticas, poco frecuentes, y su único lujo los dos birlochos, el caballo gitano y el par de mulas que encargó por cierto á Zaragoza, suponiendo que le saldrían más baratas. En la carta que escribe á Zapater en ocasión de la muerte del padre de aquél, dice, y no es fácil que en esta ocasión falseara sus sentimientos:



Retrato de niña.

(Pág. 32.)

«10 Enero de 1787.

Querido del Alma. Con el sentimiento q.e te puedes pensar tomo la pluma p.a responderte; y en este asunto Amigo ya sabes que he pasado por el mismo lance, y como el biage lo bamos haciendo unos detrás de otros, creo q.e el que ba mejor dispuesto (como es regular qe tu Padre como el mio en su edad, lo abran estado) ba mejor y es la mayor dicha. Conque asi querido mio alegrarte y ofrecerlo al servicio del Sr.»

Años más ó menos, pero en esta época, deben suponerse pintados no pocos retratos de segundo orden, cuya autenticidad parece probada; tales son el de Altamirano de la colección del marqués de la Vega Inclán, un busto que representa á un joven en la colección del marqués de Santillana, el de D. Juan Manuel Alvarez de Faria, el del marqués de Bajamar, el de un niño vestido de militar, con fondo de paisaje, que perteneció al Sr. Orossen en Madrid, y el más importante de todos, el de un joven de fisonomía muy expresiva, obra al parecer de interés, que guarda desde no hace mucho tiempo el Museo de Boston, aun cuando acerca de este retrato no puedo pronunciarme, pues no lo conozco sino por fotografía *(Lámina 5)*. Dícese que es el retrato del hijo del artista; no parece esto probable, ni por la edad del retratado, ni por su aspecto, ni por su indumentaria, que hace pensar más en un gran señor que no en el hijo de un pintor modesto entonces.

De este grupo de obras hay que destacar dos de especial interés, debido á los personajes representados, dos brillantes militares de su tiempo: el almirante Mazarredo y el general Ricardos. Ambos retratos proceden de Boadilla, donde estaban en la colección ya citada de la familia Rúspoli.

Al almirante Mazarredo se le representa de busto, sentado. Vése en el fondo, por una ventana, una vista de mar con un navío, curiosa al menos por ser de las poquísimas vistas de este género que Goya pintara. Igual á este retrato del citado Almirante, que procedía de Boadilla, y aproximadamente de arte semejante, existe otro en Zaragoza, en poder del general D. Antonio Mazarredo, descendiente del Almirante. Y con él había uno de niña, de Juanita Mazarredo, muy fino y delicado, y probablemente de la misma época, que pasó á la colección Havemeyer, en Nueva York.

Del general Ricardos se conocen varios retratos distintos: uno de

medio cuerpo en que aparece el personaje más joven que en los otros dos, propiedad del Sr. Navas (Madrid).

Otro en propiedad de D. Pedro Durán (Madrid) y aún se cita un tercero que desconozco, pero cuya reproducción fotográfica hace el mejor efecto, en la colección de D. Fortunato de Selgas, en Cudillero (Asturias).

Existe una gran cantidad de retratos, todos semejantes aunque no idénticos, del rey Carlos IV y la reina María Luisa, en que él aparece con su fisonomía poco expresiva y su aspecto infeliz, y ella con un enorme sombrero con cintas y plumas que descansa en los bucles, adornando con poca fortuna su cara tan escasa de encantos femeninos. Se diferencian estos retratos en su tamaño, pues aun cuando casi todos son de medio cuerpo, los hay tan sólo de busto prolongado; se distinguen también en los trajes y en sus colores y sus adornos, y en sus fondos; pero la figura es siempre la misma y siempre está hecha ligeramente y con poco estudio, denotando todo ello pedidos urgentes y prisa en servirlos. ¿Son estos retratos originales de Goya? Creo que podría contestarse que sí y que no al propio tiempo, y en la seguridad, aunque parezca raro, de no equivocarse en tal contestación. No pueden ser anteriores á 1788, pues Carlos III muere en Diciembre del año anterior y aquí aparece Carlos y María Luisa ya con la corona y atributos del trono. Pero tampoco pueden ser muy posteriores é esa fecha, á juzgar por la edad que estos personajes representan. Son, sin duda alguna, los retratos de los nuevos Reyes pedidos por Ministerios, Centros oficiales, oficinas, etc., en los que es costumbre que no falten las imágenes de los Monarcas. Por otra parte, ya hemos dicho que Goya había sido nombrado pintor del Rey el año 1786 y ascendió á pintor de Cámara en 1789, precisamente en la fecha á que por las razones expuestas deben de atribuirse estos retratos. Goya recibiría el encargo de hacer los primeros, vendrían luego otros pedidos, éstos se repetirían, y el pintor, ayudado de su presteza y de otros pintores, pues en la mayoría de estas obras se aprecian dos manos, montaría una verdadera fábrica de retratos y en poco tiempo daría abasto á tantas peticiones. Sería imposible citar la cantidad de estos cuadros conocidos; se encuen-

tran hoy muchos en los Ministerios, en las oficinas, en las Escuelas especiales, en los Institutos, en Madrid y en provincias para que fueron hechos. Otros salieron de aquellos Centros oficiales y fueron á parar á particulares ó á Museos. ¿Deben considerarse como originales de Goya estos cuadros? me vuelvo á preguntar. Algunos puede contestarse que sí decididamente; de éstos sirven de tipo, por ejemplo, los que se conservaban en el ministerio de Hacienda, que no ha mucho pasaron al Museo del Prado. (catalogados hoy, números 1.322 y 1.323). Las imágenes de los Monarcas aparecen aquí representadas hasta las rodillas; el Rey *(Lámina 6)*, con casaca azul, se destaca sobre una cortina verde que sirve de fondo; los detalles del traje, condecoraciones, etc., no son ya ejecutados con tanto detalle, son más sueltos, más graciosos en su toque; la Reina viste traje morado con mucho adorno y se destaca su figura sobre una cortina color verde pistacho, formando una atrevida y feliz armonía de color. Otros de estos retratos puede asegurarse que no son originales de Goya, y, por consiguiente, no he de ocuparme de ellos, y otros, los más, son y no son de manos de Goya, pues en ellos, á pesar de la presteza con que están pintados se aprecian trozos que sólo el pintor pudo realizar, y otros más amanerados y torpes que son, sin duda, los encomendados á los compañeros ó á los discípulos. Todo ello forma una producción que más parece de fábrica que de taller de artista, de escaso interés por tanto, y en la que no es menester insistir. Cuanto digo respecto á este punto lo creo razonado, por más que no lo expongo sino como hipótesis, pues ni Goya en sus cartas ni otros documentos nos hablan para nada de estos innumerables retratos que hay que suponer que hiciera de sus Reyes allá por los años de 1788 y 1789.

La producción de Goya en los años inmediatamente anteriores al de 1790 debió de ser exuberante y fecunda. En ellos hizo los últimos cartones para la Fábrica de Tapices, multitud de cuadros y un sinnúmero de retratos muy varios de mérito y no mostrando aún de modo completo las cualidades singularísimas de retratista que rápidamente desarrolló en la década siguiente.

Relacionado con las grandes Casas, en algunas de ellas aparecen cuentas, documentos, que demuestran los encargos y los pagos corres-

pondientes hechos á Goya por cuadros. La Casa de Osuna, sin duda la primera con que Goya se relaciona, conserva en su archivo (hoy de obligacionistas de la Casa de Osuna) datos curiosos relacionados con nuestro pintor. El más antiguo de los que conozco es de 1787, cuentas, libramientos, órdenes de pagos relativos á siete pinturas (ninguna retratos) destinadas á la Alameda, y por las cuales cobró el pintor la suma total de 22.000 reales de vellón. Las cuentas que siguen, entre éstas, varias de retratos, son ya posteriores y hablaremos de ellas cuando lleguemos á la época á que pertenecen dichas obras.

En cuanto á los retratos, á muchos de los cuales no es posible asignarles fecha precisa, pero que por su indumentaria, por su técnica sobre todo y por algunos detalles creo que sea éste el momento de citar, deben mencionarse dos de la marquesa de San Andrés, muy detallados, con recuerdos todavía del arte de Mengs, que salieron no ha mucho de España y que uno en Alemania y otro en Inglaterra se conservan en colecciones para mí desconocidas; varios en que los trajes de los personajes representados se adornan con unos ribetes de piel, detalle particular que hace pensar en una moda pasajera, pues no vuelve á repetirse en años posteriores. De éstos pueden recordarse el de D. Mariano Luis de Urquijo, que guarda la Real Academia de la Historia, y uno muy particular de un caballero desconocido que posee en Bélgica el coleccionista M. Van Gelder.

Igualmente á esta época creo debe asignarse aquel bonito busto de niña del Museo de Bruselas *(Lámina 7)* (núm. 738 del catálogo), obra sencilla, al parecer de carácter íntimo, muy acabada, pero no con el detalle de cosas á lo Mengs, sino con el terminado de quien quiere penetrar y desentrañar en los rasgos característicos del modelo.

Con esta obra puede relacionarse otra no tan típica, el retrato de Feliciana Bayeu, sobrina de Goya, que donado por el artista español D. Cristóbal Ferriz guarda el Museo del Prado (núm. 1.328 del catálogo) desde el año de 1912.

La preocupación, la obsesión de Goya en estos años por el arte español del siglo XVII y singularmente de Velázquez continuaba en él, si bien no la manifestaba, no podía manifestarla en aquellos tiempos, de una



La reina María Luisa.

(Pág. 33.)

manera ostensible. Pruébanlo dos detalles, el uno curioso no más, fruto de su capricho, el otro del mayor interés. Es el primero un retrato de María Luisa *(Lámina 8)*, del tipo de la serie numerosa citada; éste es de cuerpo entero, y muy fino y escogido, y en el cual la Reina lleva un guarda infante, idéntico en su forma y no de menores proporciones que aquellos que llevaban las damas de la Corte de Felipe IV y con los que diferentes veces retratara Velázquez á D.ª Mariana de Austria. Este retrato, recuerdo de un Velázquez en todo, en su disposición, en la colocación del personaje, hasta en su técnica nos demuestra el recuerdo de Goya hacia aquellas obras que tanto le impresionaran. La técnica tan suelta, las tonalidades, todo está hecho como en recuerdo de las obras del gran maestro español. Se conserva este retrato en el ministerio de la Guerra, con otro compañero, del Rey, cuadro éste, mucho más flojo que hace pensar en algún discípulo. Fueron dados á conocer ambos, pues se encontraban en lugares secundarios del ministerio, por el actual restaurador del Museo D. Federico Amutio.

La otra obra á que me refiero es un ejemplar interesantísimo cuyo estudio recomiendo á los aficionados á estos problemas de la pintura. Es la copia hecha por Goya del busto estudio que pintara Velázquez del papa Inocencio X para su gran retrato que se guarda en el Vaticano. El estudio, maravilloso de realismo, es el que hoy se conserva en el Museo del Ermitage (núm. 418 del catálogo); la copia la posee en su colección el conde de Villagonzalo. Es más un estudio de color que una copia fiel. Sin duda Goya, impresionado ante la verdad y la vida de aquel Velázquez, todo fuerza y expresión, quiso conservar el recuerdo de aquella obra que tanto le sedujera. La copia, muy libre, como digo, tal vez no es digna del original; pero la relación de valores, el estudio de aquellos rojos está logrado, y lo que se ha perdido en carácter en la copia, lo compensa tal vez la fineza de color. Dice una inscripción en la parte inferior del lienzo: «Inocencio X, pintado por Velázquez y copiado por Goya».



La marquesa de Pontejos.

(Pág. 39.)

CAPITULO III

LOS RETRATOS GRÍSEOS - RETRATOS DEL AÑO DE 1795

En los dos capítulos que anteceden hemos citado buen número de retratos, algunos de verdadero mérito, y otros de interés. Hemos apreciado asimismo un marcado progreso en la marcha del artista que, desde sus primeras obras de este género, inspiradas en las de Mengs y en otras de pintores españoles imitadores del famoso bohemio, llega á adquirir rasgos característicos; pero así y todo, él sigue obedeciendo en parte á la tendencia que determinó sus primeros pasos en la pintura. Si Goya hubiera desaparecido del mundo de los vivos en estos años finales de la década de 1780, en los cuales cumplía los cuarenta de edad, no sería, ciertamente, el famoso y admirado pintor de retratos por el que hoy se manifiesta tanto interés como curiosidad, y cuya producción ha determinado una influencia marcada en las más importantes de las escuelas modernas.

Su técnica evoluciona de una manera rápida. En los años inmediatos al de 1790 comienza titubeando; produce obras, algunas muy débiles, y después de pasos atrás que recuerdan retratos anteriores y algunos ensayos infructuosos, se orienta de modo decidido en busca de un arte sencillo y sintético, y, sobre todo y más que nada, de un colorido claro y gris.

Esta disposición y grado de intensidad de los diversos colores de sus pinturas no es absolutamente original en Goya; algo nos recuerda, lá encontramos ya en paletas de épocas anteriores. Los que la emplearon perseguían diferentes ideales de los que animaran á nuestro pintor; pero el llegar á su última expresión, á la expresión por medio de los colores, vocablos de la pintura, y á las armonías, lenguaje del arte pictórico, coincidieron, y, por tanto, Goya es la prosecución de la tendencia indicada.

En efecto, la gama de grises tan fina, las armonías de grises y plata, el uso de ciertos carmines y de violetas que por vez primera se encuentran en obras del Greco y que atisbados por Velázquez y empleados asimismo por él, determinan la más trascendental de sus cualidades, son precisamente los que volvemos á encontrar en Goya. Velázquez comprendió que lo mismo la gran escuela italiana que las escuelas del Norte adolecían de un convencionalismo en el color, y lejos de seguirlas, huyendo de una paleta exuberante y dotado él de un órgano visual de primera fuerza, estudió en el natural, y con la lección que las obras del Greco le proporcionara y su propia observación, y con una sinceridad y sencillez supremas, no empleó más que los colores necesarios para obtener las gradaciones que á nuestros ojos presenta la Naturaleza y las armonías que la realidad nos ofrece, tendiendo él, por temperamento y preferencia, á aquellos en que están combinados todos los matices del gris.

Goya, fuera por estudio, fuera por instinto—es lo probable que ambas causas influyeran en él—, consiguió en estos años, y valiéndose de técnica semejante, su modo peculiar de expresión, y llegó a poseerle y dominarle por completo en el año de 1794, en el que tengo razones para creer que están pintados dos retratos singularísimos: uno el de la marquesa de la Solana y otro el tan conocido de Bayeu, producciones selectísimas y obras tipo de una importancia capital en la historia y el desarrollo de la pintura.

La obra más importante de Goya en esta época, en que de manera marcada manifiesta el cambio en su paleta y tiende al color gris, á las armonías en gris y á los tonos gríseos, es el «Retrato de los duques de



D. Sebastián Martínez.

(Pág. 42.)

Osuna con sus hijos» (núm. 739 del catálogo del Museo del Prado). Este grupo, medianamente compuesto y en el que los niños tienen algo de muñecos, es, no obstante sus deficiencias, una obra de gran novedad en su colorido, de notable independencia artística y marca un jalón en el desarrollo pictórico de su autor. Goya se ha desprendido de aquel arte convencional y detallista, del que no sabemos si fué gran admirador ó detractor silencioso; pero que venía practicando, más ó menos, desde sus primeros retratos. La sencillez de esta escena, su verdad, su técnica suelta y su colorido nos hacen pensar en una resurrección de la pintura española de los mejores tiempos. Ya volvemos á encontrar en ella nuestro arte, el inconfundible, el único, el pintado en español. Como trozos, es desigual en construcción y en robustez; estimo el mejor la cabeza de la duquesa, de una verdad y fineza extraordinarias. Lo más saliente de este cuadro es su conjunto, lo fundido de todo, sin líneas cortadas y durezas, cual se presenta la realidad ante nosotros. Tiende, como Velázquez en otro tiempo y consiguientemente en otra forma, á dibujar sin líneas y á pintar sin hacer pintura, á no reproducir las cosas, sino la sensación de las cosas en nosotros; á lograr tan sólo sensación de verdad y de ambiente. La tendencia de la tonalidad gris de este cuadro es manifiesta: los niños visten traje de color verde pistacho gríseo, y sus fajas rosas son pálidas, gríseas; la duquesa viste de gris con peto rosa gríseo; el duque viste azul obscuro que no tiende á negro; las cabelleras de los niños, rubias, tienden á gríseas en sus reflejos; el suelo es un gris más caliente de tono indefinido y el grupo de estos personajes se destaca todo sobre un fondo gríseo verdoso, que poco tiene de verde y mucho tiene de gris. Un solo color resalta aquí: el vermellón, que aparece decidido en el cuello, bocamangas y lazo del sombrero del duque. El vermellón, como es sabido, avalora los tonos grises, dando á cada gríseo su valor. Este vermellón es el color que ya años antes venía preocupando á Goya, y aquel que vimos en su autorretrato y en su paleta destacado de todos los demás á la derecha del blanco. La tendencia de Goya hacia el gris, en las producciones de estos años y en las inmediatamente posteriores, es manifiesta. Va afinando en esas armonías, va prescindiendo del vermellón; éste se con-

vierte en rosa y llega á desaparecer del todo el tono rojizo en el retrato de Bayeu, que puede decirse es gris puro. El grupo de la familia Osuna es de fecha conocida.

Entre los documentos procedentes de la Casa de Osuna hay una lista de cuadros y sus precios, donde se lee:

«Otro cuadro grande de D. Francisco Goya que representa á S. S. E. E. y los quatro señoritos de cuerpo entero, 12.000 reales.»

No hay duda de que se trata de esta obra. Esta noticia va unida á un documento que lleva la fecha de 1787.

Pocos años después, Goya, muy protegido por la familia Osuna, y especialmente por la duquesa D.ª María Josefa Pimentel Téllez de Girón y Borja, condesa duquesa de Benavente, notable por su riqueza y buen gusto, y que casó con este duque de Osuna, noveno de su título, hizo sendos retratos á estos sus protectores. Son medias figuras. El duque viste casaca violeta y se destaca sobre fondo azul; la duquesa un traje María Antonieta, azul claro, y se destaca sobre un fondo verdoso. Son dos ejemplares selectos de la obra de Goya; más fuertes como técnica y más maestros que la obra del grupo. El Destino separó esta pareja de cuadros en la venta de la colección de la Casa de Osuna: el del duque fué á parar á la colección Pierpoint Morgan, en Nueva York, y el de la duquesa se guarda en la colección del Sr. Bauer, en Madrid.

También el archivo de Osuna tiene un documento que quiere relacionarse con estos retratos; dice así:

«Mad. 16 de Julio de 1785

D. Manuel Cubas

Para que se despache un libramiento de orden de S. E. á favor de D. Francisco Goya, Pintor, de 4.800 rs de vn por los dos retratos que ha hecho de sus Exas.»

Como alguien tomó esta fecha de 1785 como buena para estos retratos, debo indicar que lo creo un error y, ó bien la fecha está equivocada, ó, lo que es más probable, el documento se refiere á otros retratos que no conocemos. La técnica de estos dos cuadros nos indica



D.ª Tadea Arias de Enríquez.

(Pág. 43.)

que son posteriores en algunos años al del 85, y además, nos prueba el error el que ambos personajes, bien á las claras, representan más edad que en el grupo de familia, y esto lo estimo terminante y más concluyente que lo que puedan decir unas cuentas.

La marcada orientación del color en la producción de Goya de estos años y otros detalles como la indumentaria del personaje, la disposición de la figura, el carácter del paisaje que sirve de fondo, etc., me hacen colocar en estos años finales de la década de 1780, si bien no puedo llegar á precisar con exactitud la fecha, el lindo retrato de la marquesa de Pontejos *(Lámina 9)*, que posee hoy en su palacio de Madrid la señora marquesa viuda de Martorell. Esta figura de D.ª Ana de Pontejos, cuñada de Floridablanca, que avanza por un parque con un clavel en la mano derecha, vestida con un traje María Antonieta y precedida de un perrillo feo y gracioso, da la sensación de una marquesita francesa que se dirige á una fiesta de Versalles. Recuerda, en efecto, tal vez más por el traje y el aspecto de la obra que por su técnica y colorido, muy españoles ya, el arte francés. El fondo hace pensar en otros fondos análogos de paisajes de aquellos que Goya hiciera en sus cartones para tapices de la Real Fábrica. Conozco otro retrato de esta misma marquesa de Pontejos, de alguna más edad y original de Goya, si bien no lo considero obra muy saliente. Viste traje blanco la marquesa. Esta obra, además, está medianamente conservada. Pude verla en Madrid, en el comercio, hace algunos años; desconozco su paradero actual.

Deben mencionarse algunos de los retratos de los primeros años de la década del 90 relacionados íntimamente con los de años anteriores, obras tan varias en tendencia como en mérito artístico; pero en algunos de los cuales hemos de observar la evolución del artista, é interesantes otros por los personajes representados.

Fechado en 1790, hay un retrato de D. Martín Zapater, del que hace mención Zapater sobrino, en su librito, en la siguiente forma:

«De este mismo año es uno de los retratos que conozco de mi señor tío, en cuyo lienzo se lee: Mi amigo Martín Zapater, con el mayor trabajo te ha hecho el retrato Goya 1790.»

Aquí conocemos al personaje que tanta intimidad tuvo con el pin-

tor, aquel á quien Goya comunicaba antes que á nadie todo acontecimiento venturoso ó infausto, y frecuentemente bajo secreto, y á quien llegó á ofrecer en cierta ocasión cantidades de relativa importancia:

«con la voluntad que puede ofrecer un hombre á otro, y chico tú y yo sé que nos parecemos en todo, y Dios nos ha distinguido entre otros, de lo que damos gracias al que todo lo puede.»

El retrato que le hiciera en esta ocasión fué muy sencillo y de escasa importancia: Zapater se nos presenta en él de medio cuerpo, sentado, con unos papeles, en uno de los cuales se lee la inscripción citada, la firma y la fecha. Una nariz realmente muy grande poseía Zapater, que explica aquellos renglones de una carta de Goya, en que dice:

«... conque no hagas burla narigon de m...., que boy á acer que me preparen el lienzo para tu cuadro que ya no bibiré hasta que te lo haga.»

Este retrato salió de España; lo vi en París hará unos cinco años; pertenecía á M. Durand Ruel; desconozco su actual paradero. Como técnica coincide con la propia de la fecha asignada. Se advierte que es obra más progresiva que las citadas anteriormente, si bien no determina un marcado cambio. Mucho mejor es el retrato del mismo personaje que Goya le hiciera años después.

Aproximadamente en los años que nos ocupan pienso yo que debe de haberse pintado el retrato busto de Moratín, que guarda la Real Academia de San Fernando. Aprecio en él las finezas de toque y la tendencia á las tonalidades grises que caracterizan las obras del artista en esta época. Leandro Fernández de Moratín, que había nacido el año de 1760, tendría los treinta de edad que representa aquí. El retrato es sencillo, de carácter íntimo, sin pretensión alguna; pero lo expresivo de la fisonomía del personaje y las finezas de la cabeza demuestran que es obra hecha á conciencia y con amor y cuidado por parte del artista. El retrato que, como he dicho, le estimo aproximadamente del año 1790 y que revela bien á las claras estar hecho directamente del natural, no parece probable que fuera posterior á 1792, pues en esta fecha Moratín emprendió un largo viaje á París, primero, después á Londres, y á



La Tirana.

(Pág. 49.)

su vuelta la edad del personaje y la técnica del cuadro habían de ser otras que las que aquí se manifiestan. Eran éstos los tiempos de los primeros triunfos de Moratín; las dos fechas citadas coinciden respectivamente con los estrenos de *El viejo y la niña* y *El café*. Goya y Moratín, hombres de carácter poco vulgar, de inteligencia privilegiada y casi de la misma generación, simpatizarían en esta época, y tiempo después, allá en Burdeos, á donde los embites de la vida llevaron á los dos viejos gloriosos, recordarían, cuando Goya hiciera el segundo retrato del autor de *El sí de las niñas,* los años del primero, como tiempos de plenitud, de vida y de esperanza.

Las primeras relaciones con Moratín y con el grupo de los amigos de éste, que representaban el movimiento avanzado que venía de Francia, y el que por esta época Goya se dedicara á aprender el francés, son como prolegómenos del cambio de su carácter, de su manera de ser y hasta de su vida, que puede apreciarse años después. Con este cambio se manifestó en el artista un cierto pesimismo y hasta su salud hizo crisis. Escribía á Zapater entonces:

«Me vuelvo viejo, con muchas arrugas q.e no me conocerias sino por lo romo y por los ojos undidos... lo q.e es cierto que ya voy notando mucho los cuarenta y tantos, y tal bez tu te conservaras como en la escuela.»

Zapater, que en su breve obra dice repetidas veces que el carácter de Goya era sencillo, sus creencias arraigadas, su amor á la familia entrañable y sus aspiraciones escasas, aprecia el cambio que nosotros marcamos en estos años en el arte del pintor, cambio que indudablemente era simultáneo en su carácter, y dice:

«Hasta el año de 1789, en el que Goya ocupaba ya una posición más independiente y gozaba de un nombre muy conocido, no se advierte en sus ideas variación notable. En la citada fecha su correspondencia demuestra que el cambio verificado en la sociedad madrileña había despertado en el artista aragonés otros deseos, mayores aspiraciones.»

Esa evolución—la crisis de Goya—, fué, como todo en él, tardía; no llegó, como vemos, hasta los cuarenta años corridos; pero en lo que á su arte se refiere, el cambio determinó una transformación en sentido

reflexivo, y, especialmente en lo que atañe á su aspecto de retratista, determina un marcado progreso, que es el que hemos apuntado y desarrollaremos después.

En 28 de Agosto del año de 1790 hizo un viaje á Valencia para acompañar á su mujer, á quien habían recetado los aires de mar. No estuvo allí mucho tiempo. Su ocupación favorita fué la de cazar en la Albufera.

Tal vez probablemente de este año, sea el retrato de una supuesta ama de llaves, D.ª Joaquina Candado, que se conserva en la Academia de Bellas Artes de Valencia, personaje que se ha querido relacionar, á mi juicio erróneamente, con la famosa «Maja desnuda». Las razones en que apoyaba mi parecer las publiqué en mi trabajo *Las majas de Goya* y no he de insistir en ello.

Siempre con tendencia á sostener la nota grísea, existe un retrato de niño, con el pelo rubio, vestido con casaca color castaño y medias blancas que destaca sobre un fondo gris liso. Dice una inscripción en el lienzo: «El Exmo Sr Dn Vicente Osorio Conde de Trastamara de edad de diez años.—Goya.» Es obra muy fina, pero poco robusta. La cabeza por claro (esto ya representa una novedad y marca la tendencia á evitar contrastes y sombras intensas), está bien modelada y es fina de color; las manos son débiles y débil también un perrito que se representa á la izquierda del personaje. Este retrato pertenece á la marquesa de Castrillo (Madrid) y procede, según se me dijo, de una casa de Galicia (administradora de la familia del retratado), donde pensaban que el cuadro era posterior en algunos años á la fecha en que yo lo coloco. Por la técnica parece éste su lugar, y poco posterior podría ser, pues la moda que representa la indumentaria tan marcada de este niño, cambia muy luego.

Asimismo poco conocido es otro hermoso retrato, fechado en 1792, de D. Sebastián Martínez *(Lámina 10)*. No sé si se trata del coleccionista de Cádiz de aquellos años. Es probable que así sea. Puede tomarse como tipo de esos retratos sencillos, de carácter íntimo, que pocos años después concreta y define Goya en el retrato de su cuñado Bayeu, dejando para siempre un arquetipo de obra tan singularísima como maestra. Sentado,

de perfil el cuerpo, de tres cuartos la cabeza que mira al espectador, «D. Sebastián Martínez, por su amigo Goya, 1792», como reza un papel que tiene en su mano izquierda, y vestido con casaca azul, rayada con listas claras y pantalón amarillo de ante, el personaje se nos presenta con una verdad que parece la realidad misma. El fondo es gris obscuro y armoniza tantos colores como hay en el retrato, dominados todos, no obstante, por la nota grísea. Vi esta obra en París no ha mucho, en la galería Trotti.

Análogo al anterior y tal vez más importante aunque menos sugestivo, es el retrato de otro amigo de Goya, D. Tomás Pérez Estala, aragonés, casado con una segoviana, y que en Segovia pasó gran parte de su vida dirigiendo una fábrica de paños. Sus descendientes aparecen en relación familiar con el general D. Joaquín Bouligny. El conjunto de este retrato es frío; además, ha sufrido una restauración bastante grande y todo ello le hace desmerecer en su conjunto.

Goya representó á su amigo, de medio cuerpo prolongado, de frente, vistiendo casaca azul clara de paño, chaleco blanco y corbata blanca con listas rojas, pantalón negro y sentado en un diván de damasco amarillo. Todo con tendencias gríseas y destacándose sobre un muro liso de tonalidad gris fría. La cabeza, aun cuando ligeramente pintada y de tonalidad terrosa, ladrillosa podríamos decir mejor, es de gran carácter.

Estimo que bastan las obras citadas para apreciar la evolución del artista. Son ya obras típicas de Goya que en nada recuerdan á Mengs y muy poco á los retratos del propio Goya de años antes.

Como retratos de señora de este momento de la evolución, debe recordarse el tan escogido de D.ª Tadea Arias de Enríquez (núm. 740 del catálogo) del Museo del Prado *(Lámina 11)*. Gentil y sencilla, la movida y simpática figura de D.ª Tadea contrasta con la de todos aquellos retratos rígidos, convencionales, detallados, que se pintaban en España desde hacía un siglo. Tal vez parezca aventurado afirmar que este retrato tan de su época, recuerda en algo las obras de Velázquez tan típicas de la suya, del siglo XVII. Cuando Goya retratara á este gracioso y simpático personaje, no se acordaría de los retratos de dama del pintor español de ciento cincuenta años antes, y, sin embargo, algo hay

en esta obra que la relaciona con otras españolas; y no es por el espíritu que la anime, ni por su quinta esencia, sino por su última expresión, por su dicción pictórica, por su casticismo, por su espontaneidad, tan española como la que manifiestan los retratos análogos de Velázquez. El poder definir, concretar en una frase, en una palabra, el porqué del españolismo de esta obra, como de otras tantas, y deducir de ello las características de nuestra pintura, sería admirable cosa, es cierto; pero estimo también que sería entrar en el terreno de las abstracciones discutibles y confusas: la dicción pictórica es como la de un idioma, que lo constituyen una serie de detalles, de matices que dan una resultante que lo hacen diferenciarse de los demás, y ese todo, esa resultante se posee ó no se posee, se entiende ó no se entiende, pero lo que es totalmente imposible es su definición. Hago esta observación ante este retrato, porque es de los primeros de Goya en que, olvidando el arte que aprendiera y, con espontaneidad, muestra patentes y manifiestas las cualidades que caracterizan á la escuela española. El retrato de Floridablanca, por ejemplo, pudo ser obra de un español como pudo serla de Mengs ó de cualesquiera de sus imitadores italianos ó alemanes; esta D.ª Tadea habla en español, con ese acento castizo inconfundible que no se aprende. Comparad esta obra con otras semejantes por su asunto, de Rubens, ó de Rembrandt, ó de Ticiano, ó de Nattier, ó de otro gran retratista extranjero, é inmediatamente y sin gran esfuerzo la distinguiréis. Y establecida esta distinción y determinada la escuela á que pertenece esta obra, que la hace tan inconfundible con las de otras, débese, precisando aún más, reconocer la única relación que tiene con producciones extrañas. En medio de su españolismo, con algo tiene relación este retrato, con algo que nada de español tiene; con las producciones de los retratistas ingleses contemporáneos de Goya. Pero para tratar de este punto, de las analogías que ofrecen las obras de la misma época, no es aún la ocasión; creo que la tendremos más oportuna al hacer el estudio del retrato del conde de Fernán Núñez, obra en bastantes años posterior á ésta.

El retrato de D.ª Tadea Arias de Enríquez es sugestivo; pero no es de lo más fuerte de esta época de Goya. Su tonalidad es grísea;



La marquesa de la Solana.

(Pág. 48.)

el rosa, color de la falda, está atenuado por la gasa que la cubre totalmente; y los verdes del paisaje del fondo están muy rebajados. La ancha cinta que forma el cinturón y un amplio lazo, es una nota negra preciosa que avalora el colorido de este retrato. El negro, que va á representar en las obras de Goya de los años últimos lo que el vermellón representa en los de su edad media, su obsesión, el tono á que todo se supedita y se relaciona, me hace pensar á veces si este retrato es posterior á lo que se ha dicho y al lugar en que le cito.

A juzgar por la edad que representan los Reyes, éste es el lugar de dejar citada aquella pareja de retratos de los Monarcas, figuras hasta la rodilla, que recuerdan bastante los numerosos retratos atribuídos á Goya y de los cuales se habló en el anterior capítulo. Los que ahora cito son indiscutiblemente posteriores, pero anteriores al año 94. Su técnica parece demostrarlo igualmente; son más adelantados sin duda, mucho más sueltos, más maestros; son ligeros de ejecución, y demuestra el artista haber aprovechado hábilmente el churre de sus colores muy aceitosos. Se conservan en la colección del marqués de Casa Torres (Madrid).

En el Museo de Bilbao consérvase un retrato, muy suelto asimismo de ejecución, de la reina María Luisa. Lástima que en éste la cabeza haya sufrido una restauración lamentable, un total repinte que descompone el bello conjunto que, á juzgar por el resto de la figura, debió de tener en un tiempo este retrato.

Hermoso por todos conceptos es el óvalo en que representó Goya á D. Ramón de la Posada y Soto, personaje que ocupó en Cádiz, el año 1812, la presidencia del Tribunal Supremo de Justicia. Sobre un fondo gris verdoso obscuro se destaca la figura sentada del modelo, que viste casaca verde obscura, en la que ostenta la cruz de Carlos III, y chupa rameada clara. Es obra muy apreciable, pero que no manifiesta de modo preciso cuál puede ser su fecha; está pintada sobre una preparación rojiza clara, precisamente la usada en estas obras de Goya caracterizadas por sus tonalidades gríseas, preparación mucho menos obscura que aquella rojiza también, pero más intensa, que usó en años anteriores y que volvió á usar en los lienzos pintados después de 1795.

El famoso arquitecto D. Juan de Villanueva, autor de tanto proyecto

y constructor de tanto edificio madrileño de aquella época, entre ellos el dedicado á Museo de Historia Natural, hoy Museo del Prado, había nacido en 1731, y contaría en los años que estudiamos en este capítulo, los sesenta y pico de edad, que representa en el robusto y magistral retrato que Goya le hiciera y que hoy se conserva en la Real Academia de San Fernando.

En los años que preceden al de 1794, la correspondencia, ó al menos las cartas que á nosotros llegan de las dirigidas por Goya á Zapater, son más escasas y menos interesantes que las anteriores. De 23 de Abril del año citado hay una que nos da alguna luz acerca del pintor Esteve y sus relaciones con Goya. Dice así:

«Tambien quíero q.e me digas si bes un retrato de miniatura q.e se ha hecho p.a el conde de Sástago de D.n Ramon Pignatelli lo q.e te parece, porq.e lo á echo Esteve, q.e a salido con la fresca de pintar de miniatura excelentemente, y espero que te gustará como á mi, q.e yo he sido la causa de q.e pintase de esa clase porq.e se lo he leido en el cuerpo, q.e el no sabia que tenia tal habilidad, baya q.e si estubiera el tuyo aqui aria q.e me hiciese uno p.a llevarte en una caja. Yo estoy lo mismo, en cuanto á mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, otros mas templado como este q.e he tomado la pluma p.a escribirte, y ya me canso, solo te digo que el lunes si Dios quiere hire á ver los toros, y quisiera que me acompañaras, p.a el otro lunes aunq.e dijera bobada q.e te habías buelto loco. tu Paco.»

En 1794 está fechado el retrato del ilustre jurisconsulto Colón de Larriategui, que, después de haber pertenecido en Madrid á más de una colección, pasó no ha mucho al extranjero. El personaje, caballero de Santiago, con uniforme azul y galones plata, chaleco rojo y plata y calzón negro, representado hasta las rodillas, sentado casi de perfil y volviendo ligeramente la cabeza hacia el espectador y con la pluma en la mano derecha, nos da á entender que es el autor del libro abierto que hay sobre una mesa, en cuya primera página se lee: «Juzgados militares de España por D. Felix Colon de Larriategui». La fecha del cuadro aparece más al fondo, en un papel. A pesar de la relativa importancia de este retrato, no es ni muy fuerte ni típico; debe de estar hecho en alguno de aquellos días en que, como Goya decía en su anterior carta, tenía un humor que ni él mismo se podía aguantar. Los reparos que aquí pongo á este retrato son de carácter relativo, pues á trozos es

muy fino; no debe olvidarse que pertenece ya á época muy importante y magistral de su autor.

En efecto, esta fecha de 1794, y tal vez el año siguiente, representan el momento de la producción del artista en que llega á su más alto grado y en el que domina por completo la valoración de las notas gríseas que venía desarrollando con insistencia desde hacía algún tiempo.

Fechado en el citado año está el primero de los retratos de «La Tirana». Digo el primero, porque existen dos. Se hablará del otro, en el cual el modelo representa alguna más edad, al estudiar la fecha que creo le corresponde.

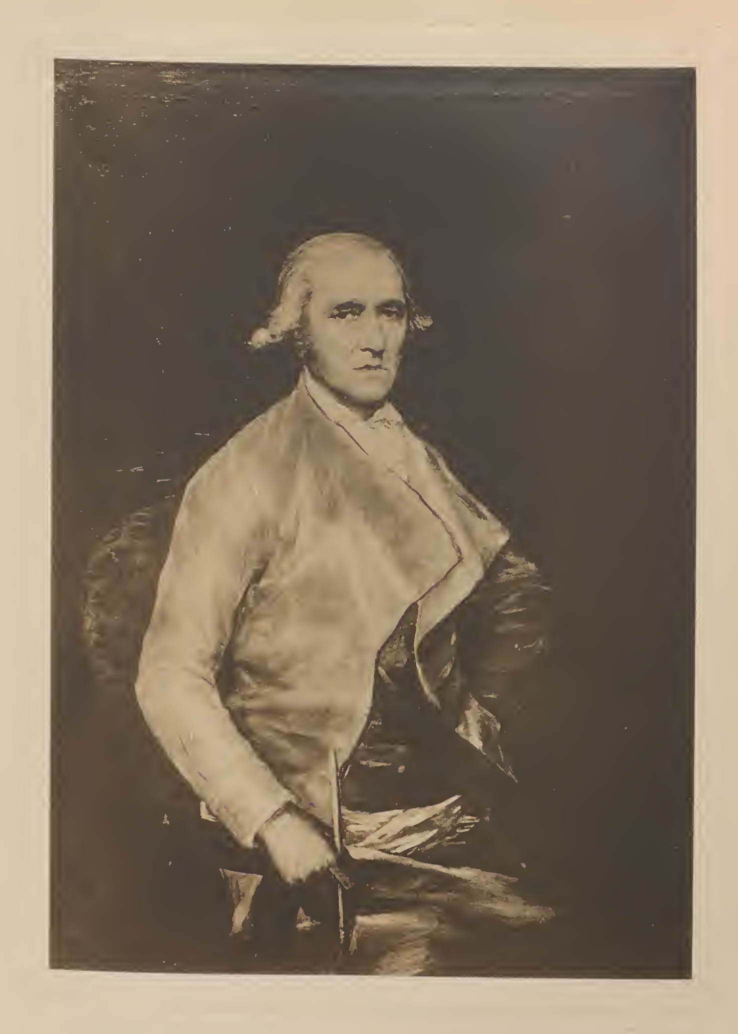
«María del Rosario, La Tirana Por Goya—1794» *(Lámina 12)*. Esto dice en un papel que el personaje sostiene en su mano izquierda. Esta fecha coincide con los años en que María del Rosario fué primera dama de la compañía de que era director Manuel Martínez, y que actuaba en el teatro del Príncipe. Fué La Tirana primera dama en las temporadas que mediaron desde Abril de 1792 hasta fines del año de 1794, en que fué sustituída por Andrea Luna. La compañía en la cual actuó María del Rosario, fué de grande importancia y de ella formaban parte Antonio Robles, como primer galán, y Rita Luna, como sobresaliente de dama.

De medio cuerpo, en pie, mirando al espectador, con hermosa cabellera suelta que cae por la espalda y sin otro adorno en la cabeza que unas flores, la famosa actriz se nos presenta en este primer retrato que Goya la hiciera con una sencillez y un realismo que también hablan en castellano. Todo es aquí gris, exageradamente gris tal vez, dando algo de monotonía á esta obra, bellísima, no obstante, por tantos conceptos. Gris el fondo, gríseo el conjunto del traje, resultante de un amarillo cubierto por completo de gasas blancas. Las carnosidades son de una verdad que llega á la perfección; la mano izquierda, única representada, es admirable de dibujo, de finezas y de color; es mano, son dedos, es carne. Pertenece esta obra á la señora marquesa de Valdeolmos (Madrid). Debe recordarse como nota curiosa que en este retrato, que figuró en la Exposición de obras de Goya de 1900, la inscripción entonces no decía lo mismo que ahora. La fecha y la firma eran las mismas, pero no así el nombre de la retratada; decía entonces:

«Doña María de las Mercedes Fernandez», y se apreciaba que todo esto era un repinte. Hábilmente quitado después, ha aparecido el verdadero nombre: «María del rosario, La Tirana», que es, como he dicho, el que hoy ostenta. Refiero esto, pues aparte lo curioso de este cambio de nombre, hecho no sé cuándo ni por quién, la fotografía de este cuadro data de la Exposición de 1900, y en ella aparece, por tanto, la inscripción equivocada y diferente de la que hoy ostenta el original.

Y de este año de 1794, ó del siguiente, como ya he dicho, pienso que serán los dos mejores retratos de la nota gris que Goya hiciera, el de la marquesa de la Solana y el de Bayeu. Son de lo más adelantado como técnica y como resolución de tonalidades de esta fase de su autor, y como quiera que demuestran bien á las claras estar hechos ante el natural y ambos personajes fallecieron en el año de 1795, estimo razonado é indudable el colocarlos en este lugar y atribuirlos la fecha citada.

D.ª Rita Barrenechea y Morante, marquesa de la Solana, esposa del conde del Carpio, se la representa en pie, cruzadas las manos, con aspecto de encantadora sencillez, dando la sensación de una dama atrayente y simpática, aunque no bella *(Lámina 13)*. Este retrato, uno de los más admirables de Goya, debe de ser en muy poco tiempo anterior á la muerte de la marquesa, acaecida en 29 de Noviembre de 1795, cuando contaba 28 años de edad. Destácase la figura sobre un fondo muy difuso gris fino que en nada distrae y parece representar un cielo gris azulado, con horizonte muy bajo, algo más obscuro que contrasta con el suelo, la nota más clara y siempre gris. No tiene esta obra efecto alguno brillante; es la delicadeza misma, muy en consonancia con la tez pálida y el aspecto enfermizo de esta dama, que parece haber reconcentrado toda su escasa vida en su mirada. Viste corpiño y falda de terciopelo negro, y prendida de su cabeza, cubriendo su cuerpo, lleva mantilla blanca de tonos rebajados, que canta á media voz, guantes blancos, un abanico hueso; zapatos blancos con lazos negros calzan los diminutos pies, y, como adorno, no lleva más que un lazo rosa pasado, muerto, tan pálido como su cara y una florecitas pequeñas y humildes que en nada desentonan este conjunto tan acertado como modesto.



Francisco Bayeu.

(Pág. 49.)

Puede citarse esta obra como un típico ejemplar de pintura española. Pasó no ha mucho tiempo á la colección del Sr. Beistegui (París), procedente de la testamentaría del marqués del Socorro, biznieto de la retratada. Alcanzó en la venta el precio de 500.000 francos.

De la misma época exactamente que el retrato anterior, es aquella media figura sentada en que representó Goya á su cuñado, el pintor Francisco Bayeu, quien falleció, como la marquesa de la Solana, el año de 1795. (Figura en el Museo del Prado con el núm. 721 del catálogo). *(Lámina 14)*. El lienzo, ó, mejor dicho, la preparación del lienzo, según puede apreciarse en algunas partes, no del todo cubiertas, es gris muy poco rojizo, mucho más claro que el empleado después por el autor é idéntico al del retrato de la Solana. Yo estimo esta cabeza de Bayeu, al par que trozo de pintura de una sensibilidad insuperable, una maravillosa lección de técnica pictórica, donde á plena luz, sin sombra alguna, en la que lo más obscuro son las pupilas de los ojos, se ha conseguido, no obstante, un modelado perfecto tan sólo con medias tintas. Aun cuando parece estar hecha de manera ligera, no es así; la pastosidad de aquella cabeza no se logra de primeras; todo se ha buscado con estudio, logrando un gran carácter; y las líneas de los perfiles, de los ojos y de la boca, con objeto de que no se perdieran, fueron sobre el lienzo pasadas con pluma y tinta. Este singular detalle puede apreciarse cuando el cuadro se ve muy iluminado. Pero esta cabeza tan trabajada, está simplificada después, dando la sensación de trozo fácil y espontáneo y logrando una nota de delicadeza única. Y con ser tan admirable la cabeza, es bello asimismo el conjunto de la obra, á cuyo lado toda pintura resultaría dura y seca. Ciertos descuidos, como el dibujo del brazo izquierdo del personaje y la perspectiva del sillón con sus dos brazos desiguales, son incorrecciones goyescas por las que hay que pasar. Como colorido, aquí prescindió en absoluto del vermellón; todo es gris, pero de una justeza suprema; aquella casaca de reflejos plomizos no parece sin embargo metálica, sino que da la sensación de su materia y todos los grises se relacionan, se diferencian y se avaloran por sí mismos. Es esta obra un alarde como pintura, felizmente resuelto, y puede considerarse como una de las mejores armonías de grises que ha producido la pintura

La continuación constante de esta nota hubiera sido monótona. Logrados por Goya, al propio tiempo que esta coloración, una maestría y un dominio de la técnica absolutos, pasaremos á estudiar las producciones del pintor en los años siguientes, recordaremos especialmente sus obras tan ricas de color de cinco años después, de 1800, á la cual fecha aproximadamente deben relacionarse los retratos de Corte; pero antes dejaremos, aun cuando no sean más que citados, retratos, varios en mérito y muy numerosos, que demuestran una producción fecundísima en estos años que ya fueron para él de gloria y de provecho.

Débese recordar otro retrato de Bayeu que guarda el Museo de Valencia. Es una hermosa obra; alguien, especialmente los valencianos, justamente encariñados con ella, la estiman aún más fuerte que la de Madrid. Tal vez la cabeza resulte más luminosa; creo que esto se debe á que el resto del cuadro, más obscuro, da mayor efecto á la cabeza. Aun cuando ésta es casi idéntica en ambos retratos, el resto tiene variantes, no sólo en el color, sino en la postura del personaje, pues en el de Valencia está en pie con un lienzo frente á él. Fechada esta obra en 1786, la estimo anterior en ocho ó nueve años á la de Madrid. La diferencia de edad que representa el personaje parece confirmar las fechas asignadas.

Hay dos retratos de damas desconocidas, extraños por su aspecto y coloraciones, en que dominan el blanco y el negro; es extraña también la indumentaria de las retratadas, que acusa una moda fugaz, puesto que la vemos poco repetida en otros retratos de la época. Uno de ellos, en la colección Van Geldern en Bélgica, es una hermosa obra. Con ellos puede relacionarse otro retrato de dama, que más flojo que los citados, se estima, no obstante, como original de Goya por algunos conocedores. Estuvo en el Palacio de Riofrío y después se trasladó á otra residencia real.

Recordaré tres retratos de damas que guardan cierta analogía entre sí: uno, el de D.ª María Ignacia Alvarez de Toledo, marquesa de Astorga, condesa de Altamira, y su hija, una niñita que sostiene en sus rodillas; es un hermoso cuadro muy padecido y en estado hoy muy borroso; el de D.ª María Teresa Apodaca de Sesma, vestida de claro, sentada, y el



Francisco Javier Goya,
hijo del artista.

(Pág. 52.)

de la marquesa de Casa Flores, de blanco, obras las dos de gran fineza. Salieron ambos retratos de España hace poco años.

De interés asimismo es el retrato de medio cuerpo, figura sentada, que se dice representa á la esposa de Cean Bermúdez. Está haciendo labor sobre un almohadón; la fisonomía de esta dama es expresiva ya que no bella; el traje y los adornos azules, lo mejor del cuadro, están hechos con mucha gracia y ligereza. Vi esta obra hace años en Madrid, sucia y saltándose el color en varios trozos. Volví á verla en Budapest, en el Museo Nacional, donde hoy se conserva admirablemente limpia y restaurada.

Otro retrato de dama que debe quedar aquí citado es el que representa á la marquesa de Bajamar, é igualmente dos que desconozco, el de la duquesa de Castroterreño, citado con encomio por algún crítico, y el de la marquesa de Espeja, propiedad éste del duque de Valencia (Mádrid).

En cuanto á retratos de hombre, la enumeración de los que se pueden atribuir á estos años sería demasiado larga y es más propia para fijarla en el catálogo que no para tratada en capítulo. Recordemos tan sólo el que se dice de Gasparini, de cabeza muy fina y expresiva, los de Camarón y Melia, y el del grabador Carmona, en propiedad particular en París. Acerca de éste podría precisarse, por la edad del personaje, la fecha del retrato; pero es el caso que no he podido llegar á fijar cuál de los tres Carmonas grabadores, los tres aproximadamente de la misma época, es el aquí retratado. Parece, sin embargo, probable que sea el más famoso de ellos, Salvador Carmona, que nacido en 1730, falleció en 1807.

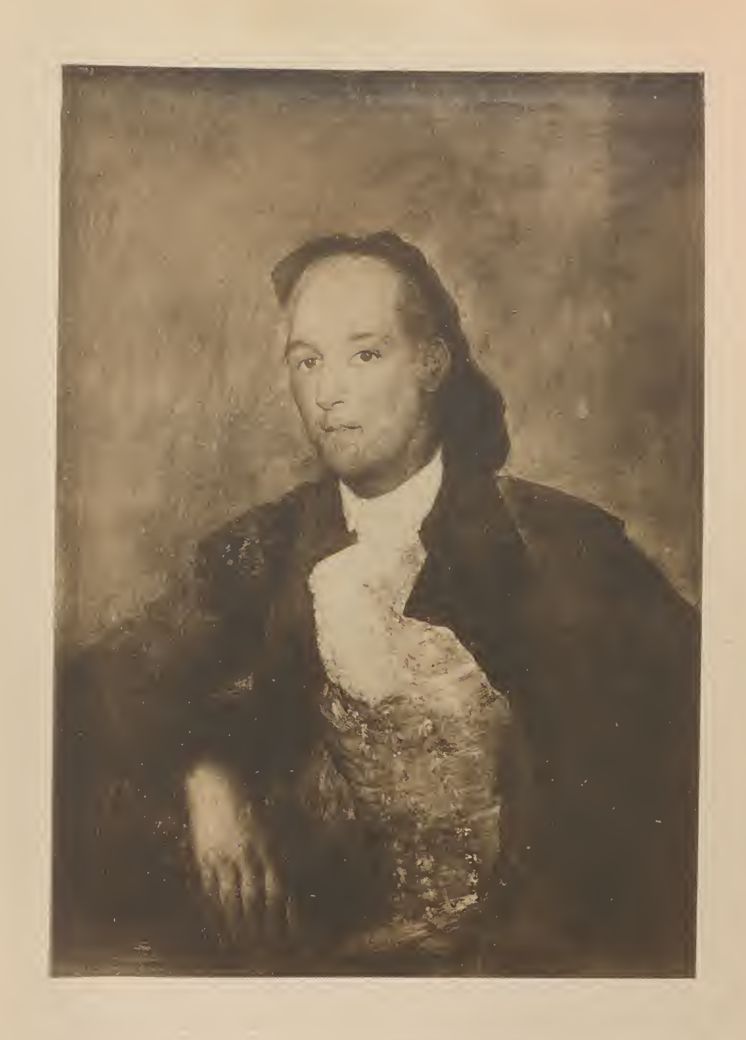
Fechado en 1797 conozco un retrato de Goya, de interés, que se conservaba en la colección Groult (París); se lee en él la siguiente inscripción: «D^{n} Bernardo Iriarte Vice prot^{r} de la R.^{l} Academia de las tres nobles artes. Retratado por Goya en testimonio de mutua estimación y afecto. Año de 1797.» Con estar bien dibujada la cabeza y ser un retrato ponderado y muy completo, es más interesante, de todos modos, como documento que como arte.

Y, por último, antes de terminar con este capítulo el estudio de la

producción de Goya en su nota gris, debe quedar mencionado el retrato de *l'homme gris (Lámina 15),* muy nombrado en París, aun cuando no muy conocido. Este hombre gris no es otro que el hijo de Goya (no el nieto, como alguien equivocadamente ha dicho), representado en este retrato, admirable por su fineza, vestido de gris, sobre fondo gris, con chaleco y corbata blancos y guantes amarillos. Son lo mejor de la obra la cabeza y los trozos blancos. El perro allí representado es lo más flojo, aun cuando resulta bonito como nota de color. Consérvase este retrato en propiedad de M. Ferdinand Bischoffsheim (Paris).

En la misma propiedad se encuentra el retrato que se dice compañero de éste, que representa á la esposa del joven Goya. Es una obra dura y ordinaria, original, sin duda, pero poco afortunada. Según Lefort, trataríase del mismo personaje cuyo retrato grabó su suegro en 1805, grabado que el propio Lefort publicó como retrato de D.ª Gumersinda Goicoechea, esposa del hijo de Goya.

También en propiedad de M. Bischoffsheim se conserva otro tercer retrato, de una cantante, D.ª Lorenza Correa; medio cuerpo, aspecto agradable; pero no de lo mejor del artista.



Pedro Romero.

(Pág. 55.)

CAPÍTULO IV

LOS TOREROS-LAS MAJAS-RETRATOS DE LOS ÚLTIMOS CINCO AÑOS DEL SIGLO XVIII

Los años de Goya son precisamente aquellos en que la fiesta de los toros adquiere gran desarrollo, se transforma y se convierte en popular. La relación del pintor con este espectáculo es famosa; veamos cómo y por qué.

El origen de la fiesta de toros es español; ni la inventaron los romanos como alguien ha dicho, ni la trajeron los árabes. Hay una razón convincente que lo prueba, cual es que, para que tal fiesta exista, es lo fundamental que haya toros bravos, y este animal, que en parte alguna hace frente al hombre, cuando vive y pasta en los campos de la Península ibérica se hace fiero, acomete y embiste. De ahí que sólo los españoles para utilizar, dominar, valerse, en una palabra, del ganado vacuno, tuvieron que aprovechar procedimientos y medios que su habilidad les sugirió. Estos procedimientos, campesinos en un principio, los aprendieron y utilizaron luego los caballeros y los nobles, que crearon así un deporte propio en que lucir su destreza y su osadía. A él se entregaron con entusiasmo y lo convirtieron en un espectáculo, en una fiesta, y alanceando toros á caballo en cosos cerrados y matándolos á pie con espada cuando el corcel era muerto ó herido (difícil combate llamado

Empeño á pie), se adiestraban para la guerra, rivalizando ante la Corte y las damas que gustaban del emocionante espectáculo. Desde el Cid hasta Carlos V muchos fueron los caballeros, y algunos los Monarcas, que practicaron este difícil ejercicio. Siguió en uso y aumento durante los reinados de los Austrias, y no hubo regocijo ni acontecimiento que no se celebrara con Corridas Reales; pero siempre con el mismo carácter, sin que el pueblo interviniera en ellas, como no fuera de público.

Al llegar con el siglo XVIII la dinastía de los Borbones, Felipe V manifestó su desagrado por aquel espectáculo, y la Corte, siguiendo el gusto del Monarca, abandonó en parte su preferencia por las corridas. Pero mientras que el entusiasmo por los toros decaía en ese aspecto, el pueblo, que se había aficionado á la fiesta, organizó otra clase de corridas. Aparecen entonces los plebeyos toreando á pie; éstos, naturalmente, necesitan ser retribuídos y lo son con largueza. Y nace el toreo como oficio, y consiguientemente el profesional, el torero, personaje completamente nuevo hasta aquel entonces. Invéntanse nuevas suertes, se facilita el aprendizaje y se publican libros que dan reglas á que han de sujetarse los lidiadores. Éstos las practican y las perfeccionan lo mejor que pueden, y crean así el arte de la tauromaquia.

La aristocracia española se identifica con el pueblo en esto del entusiasmo por los toros, y, todos unos, aplauden y ovacionan á los diestros preferidos. Ya no toman los caballeros parte activa en la lid, cual lo hacían sus abuelos; pero concurren á la fiesta y alientan á sus preferidos, á los que protegen y no se desdeñan en tratar con intimidad. El pueblo se entusiasma, la afición cunde, y aristocracia y pueblo hacen un ídolo del torero. Al calor de tanto entusiasmo, reforzado por la dádiva real de Fernando VI, que construye y regala una Plaza de Toros al Hospital de Madrid, surge en la segunda mitad del siglo XVIII una pléyade de toreros brillantísima y famosa. Éstos inventan suertes nuevas. Francisco Romero idea matar los toros cara á cara, trasteándolos con una pequeña muleta. Costillares ejecuta por primera vez el volapié y se le ocurre adornar á los lidiadores con vistosos trajes de seda cubiertos de alamares y caireles. Pedro Romero (nieto de Francisco), con un estilo peculiar, ceñido, elegante, sereno y reposado, es el fundador

de la escuela Rondeña, que llegó á tener partidarios entusiastas. Y su rival Joseph Delgado, «Hillo», valiente hasta la temeridad, funda la escuela Sevillana, la afiligranada, de toreo alegre y movido, en que todo es gracia y adorno.

Las encopetadas y linajudas damas que se pirran por aquellos personajes, tienen en las plazas su palco propio, donde presencian emocionadas la corrida. Cuéntase que en la corrida regia celebrada para solemnizar la jura de Carlos IV, Pepe Hillo, herido por uno de los toros, fué conducido en brazos por su compañero y rival Romero al balcón de la condesa de Benavente, duquesa de Osuna, en medio de una ovación delirante al torero herido, al torero generoso y á la duquesa torera.

Como se ve, la fiesta había llegado á su apogeo y la afición del público por ella al paroxismo, precisamente en los años de Goya, quien entusiasta de todo lo popular, nos dejó recuerdos de aquellas alegres plazas, del pintoresco espectáculo y de aquel toreo, en multitud de apuntes, dibujos y borrones y en su famosa colección de aguas fuertes, «La Tauromaquia».

En cambio, los retratos que hiciera de aquellos toreros no son, á pesar de su fama, ni numerosos, ni especialmente selectos. De Costillares conozco tres muy parecidos. Son no más que de busto; uno de ellos pude verlo en propiedad del conde del Asalto; en él se representa al diestro ciñendo la cabeza por detrás con un pañuelo azul, y vistiendo chaquetilla verde con alamares dorados, chaleco encarnado con adornos oro, corbata blanca y un pañuelo negro colgando de su cuello. El segundo de estos retratos, visto por mí en París, es casi idéntico al descrito. El tercero, que pertenece á la colección del Sr. Lázaro (Madrid), tiene algunas variantes; el torero viste chaquetilla de tonos más claros, y el conjunto de la obra es más ligero de color y de técnica.

En la Exposición de obras de Goya del año 1900, figuraban dos curiosos retratos de toreros: uno el de Pedro Romero *(Lámina 16)*, propiedad del duque de Veragua, muy fino de ejecución, y otro el de José Romero, en propiedad del duque de Ansola.

No es difícil precisar, aproximadamente, la fecha de estos retratos por la edad que en ellos representan los toreros. Pueden calcularse de

la última década del siglo XVIII, á juzgar por las siguientes fechas: Costillares (?-1800), Romero (1754-1839).

Ha sido frecuente confundir á los majos con los toreros, y de ahí la equivocación que se ha originado y la fama de Goya de haberse pasado años y años pintando retratos de toreros. Lo que pintó fueron figuras de majos, que no es la misma cosa. Los majos y las majas son aquellos personajes que á fines del siglo XVIII y comienzos del XIX adoptaron los trajes populares, muy semejantes entonces en ellos á los trajes de los toreros. Muy luego, esta pintoresca indumentaria se generalizó á todas las clases de la sociedad, incluso, y preferentemente puede decirse, á la clase aristocrática. Goya hizo crecido número de retratos de damas y caballeros con estos trajes de majo.

Y como quiera que la dama más maja de su tiempo fué la duquesa de Alba—de aquellos años—y como los retratos que la hiciera Goya han de quedar aquí citados, merece este punto especial examen.

Doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, décimatercera duquesa de Alba, fué una mujer poco vulgar. Era lo que pudiera llamarse una modernista de su tiempo. Rompiendo con las tradiciones rigoristas de la aristocracia española, hizo una vida independiente y despreocupada, que la granjeó desde luego la simpatía del pueblo, el asombro de la clase media y la enemiga de los linajudos, sus iguales. Arrogante, esbelta, gentil y graciosa, de tez blanca y pelo negro, expresiva é inteligente, triunfó en Madrid la duquesa de Alba, compitiendo con la de Benavente y aun con la misma Reina María Luisa, á las que igualaba en lujo y esplendidez y superaba en belleza. Aficionada y protectora de las artes y modelo ella misma admirable para un artista refinado como Goya, la de Alba y el pintor tenían fatalmente que encontrarse y entenderse. Sus relaciones artísticas fueron origen de amistad, de protección y de simpatía. La intimidad de ambos personajes ha pasado á la Historia. El caso se prestaba para hacer de él una leyenda, y la leyenda se hizo. ¿Hay en ella algo de cierto y seguro? No parece que nada esté probado: unos párrafos de alguna carta íntima, un algo que se cuenta y que se aumenta como bola de nieve, son cosas á las que no puede dársele importancia ni trascendencia. Sólo, sí, puede y debe con-



La duquesa de Alba.

(Pág. 58.)

signarse que todo aquello extraordinario que la tradición cuenta á este propósito, debe de ser inexacto. En los últimos años del siglo XVIII fué la época en que la intimidad del pintor y la duquesa era mayor. Y entonces ella tenía treinta y pico de años y Goya ya había pasado de los cincuenta, lo cual, unido á que estaba enfermo y sordo como una tapia, parece que no le hacían reunir las condiciones más á propósito para presentarle como el galán audaz y terrible que nos cuenta la fábula.

Lo que sí es cierto, lo que debe afirmarse porque trasciende á la producción del artista, es que Goya, desde que conoció á la de Alba, cautivado por la esbeltez de su tipo, por las líneas de su cuerpo, por la gracia de su figura, las recordó después mil veces al hacer los dibujos, las aguas fuertes y aquellas figuritas tan picarescas como artísticas, hechas de memoria. La duquesa falleció en plena juventud, el año de 1802; pero en el artista perduró el recuerdo de la silueta grácil de su amiga y protectora, y perduró durante toda su vida, pues aun en los últimos dibujos hechos por Goya en Burdeos, cuando el pintor había pasado de los ochenta años, reconocemos como sombra lejana, en las líneas ya poco firmes del lápiz ó la pluma temblorosa, la gentil figura, el mismo modelo que treinta años antes inspiró un amor de artista.

Goya pintó de la duquesa varios retratos copiados del natural, y de ellos hizo otros más ligeros é insignificantes. Pero de esto á suponer que sean retratos de la de Alba por Goya la enorme cantidad de los así atribuídos, hay no pequeña diferencia. Allí donde se encuentra un retrato de dama de aquella época y del estilo de Goya, es frecuente considerarlo como de la duquesa de Alba por el famoso pintor.

Yo he de citar aquí sólo aquellos retratos de originalidad indiscutible y que puede decirse que son los retratos tipo de los que después se han hecho tantas copias é imitaciones.

El primero por aparecer en él más joven el modelo, es aquel de busto, sentada, cubriendo su cabellera con un gran sombrero y destacando sobre fondo obscuro, en el que más se adivinan que se ven un perrito y un pájaro. Representa en él la duquesa unos veinte años.

La disposición del retrato y su técnica coinciden perfectamente con

las obras de aquellos años—de 1780 y tantos—. Además, me inclina á no creerlo posterior, el carecer del especial cuidado, del amor con que esta figura fué tratada por Goya posteriormente.

«A la Duquesa de Alba, Francisco de Goya, 1795»: así está dedicado el bello retrato que se conserva en el Palacio de Liria *(Lámina 17)*. La graciosa duquesa, á los treinta y tres años, se la representa de pie, extendiendo el brazo derecho, señalando, sin duda, á la inscripción dedicatoria, que, á pesar de su tamaño, está tan finamente hecha, que aun mirando de cerca el cuadro, difícilmente se repara en ella. Viste traje fino, blanco, de tela transparente, moteado, con ligera guarnición de oro en la parte inferior; ancho cinturón de tela encarnada, de tono rebajado; lazos del mismo color en el pecho y la cabeza; el negro y hermoso cabello, suelto, forma abultadísimo rizado. La figura se destaca sobre un fondo abierto finísimo, hecho con gran sobriedad. Es este retrato, por su fecha inmediatamente posterior, coetáneo casi de los últimos estudiados en el anterior capítulo, y así lo demuestra por su técnica; siguen los tonos gríseos, más claros, más blancos, puede decirse, menos gríseos y combinados con otras coloraciones que van á enriquecer la paleta del pintor en años posteriores, perdiendo muy poco en fineza y ganando en cambio mucho en riqueza de colorido.

De dos años después, dedicado y fechado igualmente, hay otro retrato no menos importante que el anterior, del mismo personaje, en que ostenta el típico traje de maja *(Lámina 18)*. Viste la duquesa traje negro con mantilla del mismo color y chaquetilla de amarillo intenso. Se destaca la figura sobre un cielo muy fino azul y un paisaje soñado, un paisaje á lo Corot, tan fino como el cielo. En la arena, en primer término, aparece el nombre de Goya y la fecha de 1797; al nombre señala ella con su mano derecha como indicando que está á sus pies, y sin duda para ella está puesto, pues la escritura está invertida, es decir, para que lo lea derechamente el personaje. Esta obra procedente de la colección Goyena se conserva en «The Hispanic Society of America», para donde fué adquirida por su ilustre presidente el famoso hispanófilo Mr. Archer M. Huntington.

La de Alba, favorecedera y amiga de Goya en los años siguientes,



La duquesa de Alba.

(Pág. 58.)

frecuentaba su taller, servíale de modelo, y la intimidad entre el pintor y la aristócrata se refleja en una carta de Goya á Zapater fechada por broma en Londres; la carta es de Madrid, y á 2 de Agosto de 1800. Dice en uno de sus párrafos:

«Maste balia benirme á ayudar á pintar á la de Alba, que ayer seme metió en el estudio á que la pintase la cara, y se salió con ello; por cierto que me gusta más que pintar en lienzo y que también la he de retratar de cuerpo entero y bendrá apenas acabe yo un borron del Duque de la Alcudia á caballo.»

Esta carta, ya publicada, aunque no siempre fielmente, y por una interpretación tan errónea como picarescamente intencionada, ha sido la causa de que algunos escritores, particularmente extranjeros, inventaran anécdotas á este respecto más ó menos desatinadas.

En propiedad del duque de Aliaga se conserva otro retrato, tal vez el último que Goya hiciera á la duquesa de Alba. Es mucho menos importante que los ya citados; está, además, bastante restaurado; pero lo cito especialmente por ser un retrato de otro tipo, menos íntimo, más oficial, pudiéramos decir, y en el cual la dama retratada viste un traje de sociedad cuya moda me parece indicar que sea està obra en algunos años posterior á las ya descritas.

Del esposo de aquella duquesa de Albá, D. José Álvarez de Toledo, undécimo marqués de Villafranca, existe un hermoso retrato que debe calcularse pintado por los mismos años que los de su esposa. Lo representa Goya en pie, de cuerpo entero, apoyado en un clavicordio sobre el cual está el sombrero negro y un violín. Este personaje tiene abierto en sus manos un cuaderno de música en que se lee: «Çuatro conc... con acomp... de Haydn». El fondo del retrato es gris, en una parte, y lo forma otra, aquella sobre la que se destaca la cabeza, una cortina verde obscura. Viste el retratado casaca carminosa, chaleco blanco con pintas, botas altas ajustadas, asomando las medias por encima de las rodillas, y calzón gris. Este duque de Alba consorte se nos presenta como un hombre de tipo señoril fino, apasionado por la música, pero poco interesante. Es obra relativamente poco suelta en comparación con los grandes retratos de estos años, de los cuales, no obstante, es coetáneo.

La madre de este personaje, D.ª María Antonia Gonzaga y Çaracciolo, esposa del décimo marqués de Villafranca, también fué retratada por Goya, tal vez algunos años antes. Es su retrato un busto prolongado, con manos, y pertenece en la producción del autor á la nota gris fina; es algo tímido en su ejecución, liso en su conjunto, pero la cabeza, llena de vida y de carácter, anima aquella figura de noble anciana atildada y pulcra, que aún conserva en su sencillez de adorno y vestido y como resto de pasadas galas, unos lazos azules y una flor, una rosa, modesta como ella, que lleva en su pecho, prendida de su pañoleta blanca. Pudiera llamarse este retrato tan estimable la «señora de la rosita», cual lo designa su noble poseedora.

Es curioso por su disposición y arreglo el retrato de D.ª María Tomasa Palafox y Portocarrero, esposa del duodécimo marqués de Villafranca, hermano del anteriormente citado. Esta D.ª María Tomasa era pintora, sin duda; representóla Goya sentada, de cuerpo entero, con el pincel en la mano derecha y el tiento en la izquierda, contemplando su obra, un lienzo en el que aparece el retrato de su esposo. Las tonalidades del cuadro son calientes, cuales corresponden á la fecha que aparece en el sillón, «Goya 1804»; viste la dama traje blanco con oros y se destaca todo sobre fondo obscuro, combinado con rojos y carmines; en la paleta, colocada sobre un velador, dice: «María Teresa Palafox». La cabeza, de expresión muy viva, el traje, la valentía del colorido, la originalidad de la composición, todo en fin, hace de este retrato una obra importante de su autor.

He citado juntos estos tres últimos retratos, á pesar de su diferencia de fechas, porque juntos se conservan como provinientes de la misma familia. A su interés como obras de arte se añade el que son casi desconocidos; no figuraron en la Exposición de obras de Goya, ni han sido, que yo sepa, reproducidos fotográficamente. Se conservan hoy en casa de la señora marquesa viuda de los Vélez, condesa de Niebla, viuda del primogénito de la Casa de Villafranca.

No pocos de los retratos importantes de Goya fueron copiados, repetidos tal vez por el propio pintor. Pueden servir como tipo de éstos, que considero repeticiones, aquellos ligeros de ejecución que son hoy



La marquesa de Lazán.

(Pág. 62.)

propiedad de la marquesa de Caltabuturu, repeticiones casi idénticas del de la duquesa de Alba en el Palacio de Liria, y del de su esposo, el marqués de Villafranca, antes descrito. Tal vez estos dos retratos fueron pareja en un tiempo y separados después al fallecer los cónyuges.

De este tan aristocrático matrimonio no hubo sucesión, y á la muerte de la duquesa, en 1802, los estados y título de Alba pasaron á los duques de Berwick.

El actual poseedor de estos dos ducados, quien uniendo á su estirpe inglesa la más alta nobleza española, avalorada ésta por su madre D.ª María del Rosario Falcó y Osorio, de la Casa de los Fernán Núñez, de quien tal vez heredó el amor al arte que tan grande fué en ella, guarda en su Palacio de Liria, modelo de mansiones señoriales, otras obras de Goya de gran importancia y que, por pertenecer á estos años, es llegada la ocasión de citarlas.

Ha sido discutida la originalidad de una importante obra, el grupo de D.ª María Francisca de Sales Portocarrero y Zúñiga, sexta condesa del Montijo, y sus cuatro hijas. La condesa, en el centro del lienzo, se la representa sentada é inclinada sobre un bastidor de bordar; rodéanla sus hijas, dos sentadas y dos en pie detrás, vestidas de blanco; llevan las cinco damas el cabello suelto y rizado según la moda de la época. Algo muy extraño en su composición técnica y colorido tiene este grupo que á primera vista hace desechar la idea de que pueda ser de Goya. Alguien pensó y afirmó que es de Wertmuller.

Dada la edad de la condesa y de sus hijas, la obra no debe de ser anterior al año de 1794, en que la condesa, nacida en 1754, contaría los cuarenta de edad; es, por lo tanto, esta obra, de la época que nos ocupa, época ya avanzada y en que la maestría del autor contrasta con este grupo poco natural de figuras en cierto modo rígidas, convencionales y poco sueltas. Estudiada detenidamente, se observan detalles, pinceladas, toques que, en efecto, parecen de Goya. Es difícil poder pronunciarse ante semejantes obras, y admitida su originalidad, es ésta una razón más para apreciar lo vario de este artista. ¿Le ayudaría alguien en estos años, alguien á más de Esteve, pues la manera y técnica de Esteve en nada se parecen á las que ostenta este lienzo? No hay

datos para afirmarlo; más bien creo que debe desecharse esta idea y estimar originales, aunque algo extraños, este lienzo y algunos otros que con él guardan semejanza y que á primera vista hacen despertar dudas acerca de su paternidad. Recuerdo entre ellos uno muy especial y bello, por varios conceptos considerado de siempre original de Goya, y que con el grupo descrito guarda grandes analogías: el retrato de D.ª María Ildefonsa Dábalos y Santa María, que se conserva en la colección del conde de Villagonzalo.

Completa la serie de retratos de Goya que guarda el Palacio de Liria, uno que justamente se considera entre las más escogidas obras del pintor, el de D.ª María Gabriela Palafox y Portocarrero, marquesa de Lazán *(Lámina 19)*. Había nacido esta dama en 1779. Representa aquí unos veinte años. Coincide en absoluto la técnica de la obra con los años últimos del siglo XVIII, precisamente los del cuadro. Plantada airosamente en la pierna izquierda, sobre la que tiene cruzada la derecha, cuyo pie enseña con gracia y picardía, movida la figura cuyas curvas femeninas se ostentan sin recato con toda su natural esplendidez, la marquesa de Lazán, apoyada en el respaldo de un sillón y destacándose sobre un fondo liso, se nos presenta mirando fijamente con sus ojos obscuros y llenos de vida.

El cabello negro, rizado, suelto y sujeto solamente por dos estrechas diademas de oro, encuadra su bello rostro maravillosamente iluminado. Viste traje blanco finísimo, ornado con franjas y golpes de oro, hombrera y estrecho cinturón de lo mismo y cola sobrepuesta obscura. Sobre el sillón se representa el abrigo forrado de armiños.

La nota general de este cuadro, su tonalidad más obscura que los citados como tipo de la producción de Goya de años anteriores, caracterizados por los tonos grises claros, nos llevarían como de la mano á las obras que coinciden con los grandes retratos de Corte pintados en el último y en el primer año respectivamente de los siglos XVIII y XIX, y á cuyo estudio dedicaremos el siguiente capítulo; pero antes hemos de citar algunas de aquellas características damas que con tanto acierto retrató Goya vestidas de majas y algunas obras fechadas ó cuya fecha se conoce, y que son las de los últimos cinco años del siglo XVIII, es



La marquesa de las Mercedes.

(Pág. 63.)

decir, posteriores al retrato de la marquesa de la Solana y al de Bayeu, los cuales hemos tomado como tipo de toda una tendencia que preocupó al artista durante varios años.

Así como al hablar de los retratos de toreros indiqué que no deben confundirse las figuras de majos con los retratos de personajes vestidos de majo, insisto aquí en algo muy semejante, cual es, que no deben de confundirse las figuras de maja, que no son retratos, con los retratos de dama en traje de maja. Estos son los que caen dentro del tema á que esta obra dedicamos, y, por lo tanto, los únicos que hemos de citar.

Es de éstos un bello ejemplar, aunque no muy característico por su técnica, el de D.ª Isabel Corvo de Pórcel, que se guarda en la Galería Nacional de Londres (núm. 1.473 del catálogo). Es una rubia bella y arrogante, á la que por su tipo poco español parece como que se le despega la clásica mantilla y el traje de aquellos tiempos. Tal vez la restauración ha influído en todo esto. De color es muy acertado; el sonrosado de la tez del personaje y el rosa del traje hacen un bello contraste con el negro de la mantilla.

Inédito y casi desconocido es el retrato de una dama vestida de maja; cuerpo entero al aire libre y destacándose sobre uno de los paisajes típicos de Goya *(Lámina 20)*. Es la figura menor que el tamaño natural; de unos tres cuartos aproximadamente. Perteneció esta obra á la colección del marqués de Remisa, en la cual estaba catalogada como retrato de la marquesa de las Mercedes. Lo vi en París hace algunos años, me hizo el mejor efecto; los negros del traje, ya intensos, parecen demostrar ser obra muy de los últimos años del siglo. Desconozco el paradero actual de este retrato.

Una repetición casi idéntica de la obra anterior, más pequeña de tamaño, se conserva en el Museo del Louvre en París, «Joven española» (núm. 1.705 del catálogo), y se indica que esta obra fué pintada en Madrid el año de 1799.

El retrato de busto, lienzo en proporciones apaisadas, en que se representa á Rita Molinos, según dice por detrás de la obra una inscripción, es realmente muy bello *(Lámina 21)*. Se conserva en Bruselas en una colección particular. Obsérvase que está hecho con especial amor

y cuidado. El encanto físico del modelo, su simpatía, hizo tal vez que el pintor no despachase esta obra como algunas otras de su mano, de las que él mismo dijo que no eran sino «carantoñas de munición». Aquí, sin salir de su técnica, en esta ocasión, como en tantas otras, suelta y aceitosa, puso ostensible complacencia en la ejecución de la obra. Pienso si esta cabeza será tan sólo un fragmento de cuadro; de todos modos la disposición y proporciones están bien y resulta muy original. Tan sólo dos tonos, magistralmente combinados, llenan este lienzo: el de la tez sonrosada y fresca de Rita Molinos y el del negro de la mantilla y del fondo. La mirada dulce y expresiva en estos ojos, la boca entreabierta, la vida toda que respira el modelo, hacen de este busto una obra sugestiva. Se desconoce la fecha en que fué pintado; pero á juzgar por su técnica y por la dominante en negro que en ella se aprecia, me parece que debe de atribuirse posterior en algunos, pocos, años á las últimas obras citadas.

Es además un excelente trozo de pintura para estudiar en él los procedimientos de Goya. Los encajes en él representados, los calados de la mantilla que se destacan sobre la carne que cubren á medias, son tan particulares de Goya, que valen mil veces más que una firma. Los copistas é imitadores de Goya conocen bien estos procedimientos. A estos imitadores conviene separarlos en dos grupos: el de aquellos que buscan el aprender, el estudiar en las obras del maestro sus finezas, su toque gracioso, su ligereza para reproducirlos después lo mejor posible, cosa perfectamente legítima, artística y honorable, y el de aquellos otros que utilizando un lienzo antiguo, más bien buscan hacer un facsímil que una copia, que no es la misma cosa, lo patinan y embadurnan después lo más hábilmente que saben y pueden, y lo lanzan por el mundo de los mercados de pintura á ver lo que le ocurre.

Esas carnes á medio cubrir por mantillas y blondas, las pintaba Goya por dos procedimientos. Ora los hacía en una sola sesión, logrando el efecto tan sólo por la combinación de colores, ú ora pintaba la parte carnosa prescindiendo del resto, y después, cuando aquélla estaba mordiente, á medio secar, con una veladura y con algunos toques graciosos, colocaba el calado, dando el efecto completo de la realidad.



Rita Molinos.

(Pág. 63.)

Son cosas éstas más fáciles de explicar, y aun de reconocer, que de imitar.

Entre tanta maja y tanta dama vestida de maja como Goya pintara, ninguna es tan famosa como aquella que, repetida en igual postura, vestida y desnuda, respectivamente, es el asunto de los dos lienzos que se guardan en el Museo del Prado (núms. 741 y 742), y que se les conoce por antonomasia como «La Maja de Goya». En otra ocasión he estudiado ya estas obras: no las considero retratos, y por tanto, ni en ilustración las reproduzco en este libro ni las estudio y analizo aquí; pero como quiera que acerca de ellas se ha formado una falsa leyenda que, repetida por unos y por otros, parece haber tomado visos de verosimilitud, no quiero tampoco dejar pasar esta ocasión, sin contar lo que acerca de estos cuadros se me ha referido y he podido investigar.

Se sigue en sus vicisitudes á estos dos lienzos á partir del año 1803 en que figuraban en la colección de Godoy. Tan sólo se ignora su destino y primer paradero, que debió de ser breve, pues razonadamente debe pensarse que fueron pintados poco antes, ya en el siglo XIX. Se sabe, sí, que no fueron pintados para Godoy; éste los adquirió y aparecen en el inventario de sus cuadros en la siguiente y equivocada forma:

«Número 122: Dos cuadros de cinco pies y cuatro dedos de alto por seis pies y diez dedos de ancho, representa uno una Venus desnuda sobre el lecho, otro uua maja vestida, autor Francisco Goya.»

Creo que no haya la menor duda de que se trata de estos lienzos; obsérvese además que ya en aquella época no se les consideraba como retratos de ninguna dama conocida.

En 1808 fueron secuestrados los bienes del príncipe de la Paz. D. Pedro de Madrazo dice hablando de este particular:

«Estos dos cuadros pasaron con otros muchos á la Casa Almacén de Cristales, en depósito, de donde se trajeron á la Academia en 1813, bajo inventario que formó una Comisión de este mismo Cuerpo».

En esto hay algún error, pues en el inventario citado de la Academia, que no es de 1813, sino de 1816, no constaban en él «Las majas»,

y parece increíble tal omisión. Alguien ha afirmado que «Las majas» no fueron á la Academia hasta 1836, con otros desnudos más, entre ellos una copia de Ticiano; y asegura también que existe un oficio del Tribunal de la Inquisición, por el cual se sabe que en 1813 hízose un expurgo de los cuadros de Godoy, guardándose los que no le parecieron honestos.

De todos modos, lo que sí es seguro, es que «Las majas» estaban en la Academia antes de mediados del siglo XIX, que de allí salieron por vez primera en 1900, figurando en la Exposición de obras de Goya, y que después, en 1902, pasaron al Museo del Prado.

Denotan estos dos lienzos, por su técnica, la mejor época del autor. El vestido, y más aún la forma, la moda del peinado, parece la propia de los años comprendidos entre el 2 y el 5 del siglo XIX. Díjose y lo afirmó después el conde de la Viñaza, que la figura desnuda fué pintada al aire libre, en el bosque del Prado. Suponiendo que donde dice Prado se quiera decir Pardo, pues no otra cosa parece probable, yo no encuentro de todos modos que el cuadro indique semejante cosa. El citado biógrafo de Goya sostiene que el sombrío azulado grisáceo de la carne lo confirma. Yo no encuentro esos tonos en el desnudo de la maja, ni tampoco sé que las figuras al aire libre tomen una tonalidad sombría azulada grisácea. Aprecio en una y otra maja una iluminación lateral izquierda, bastante violenta en la vestida, y que determina sombras y proyecciones muy marcadas. Una figura al aire libre estaría mucho más bañada en luz que lo que aparece ésta.

El traje algo llamativo, es cierto, pero lujoso por su tejido y adornos, denota un modelo, en el caso de que esto fuera un retrato, distinguido ó, por lo menos, rico. Pero lo que no puede precisarse es quién sea este personaje. Corrió, como he dicho, sin fundamento, que esta maja pudiera ser la duquesa de Alba. Por los indicios antes citados parece demostrarse que estos cuadros son posteriores á la muerte de la duquesa, y el carácter de estas pinturas nos indican claramente que son fiel y parecida copia de un modelo, no figuras hechas por recuerdo. Además, y esto bastaría para negar toda posibilidad á la leyenda, esta maja y la duquesa no se parecen en nada; no ya en la cabeza, que desde



La librera de la calle de Carretas.

(Pág. 68.)

luego habría que admitir que era otra, sino que tampoco en el cuerpo. La maja es una mujer pequeña, menuda, de formas redondeadas y cuello corto, y la de Alba era esbelta, delgada, totalmente distinta.

Yo lo único que sé de esta maja, lo único que me merece crédito, por ser referencias de personas prestigiosas y de respeto, es lo siguiente: El año de 1868 D. Luis de Madrazo tuvo un pleito relacionado con la venta de unos cuadros de Goya. El único testigo que podía dar fe en el asunto era el nieto de Goya; era éste un anciano que vivía con modestia, casi pobremente, en el pueblo de Bustarviejo. D. Luis de Madrazo consiguió traer á Madrid á este valioso testigo, y el pleito se ganó. El nieto de Goya, el anciano que apareció aquí el año 68, fué en tiempos aquel niño que conoceremos por los preciosos retratos que su abuelo le hizo y de que hablaremos más adelante. Claro es que el nieto de Goya no sólo era testigo para el pleito: era testigo también de mil cosas íntimas de su casa en aquellos años primeros del siglo en que el abuelo producía sus obras. El viejo nieto fué interrogado por Madrazo acerca de detalles y cosas curiosas. Al llegar en la conversación á estas dudas acerca del modelo «La maja vestida» y «La maja desnuda», se reía el buen viejo de que se la hubiera tomado por lá duquesa de Alba, y entonces contó la historia: En aquellos años, no los precisaba, pero ya se refería á los primeros del siglo XIX, era popular en esta Corte un fraile llamado el padre Bavi. Se dedicaba especialmente á la cristiana misión de ayudar á bien morir. Era hombre pudiente, bondadoso, muy querido de las gentes, conocido de todos, y se le distinguía en todas partes por *el Agonizante*. Pero tal vez el verse tan á menudo frente á frente de la muerte le encariñaba con la vida, y en cierta ocasión tropezó con una muchacha madrileña, á la que protegió después durante un tiempo. Goya y *el Agonizante* eran amigos. Goya conoció á la madrileña, y sirviéndose de ella como modelo, hizo dos cuadros: uno, en que estaba vestida de maja; otro, en que lucía toda la majestad de su desnudez primaveral. Esto contaba el nieto de Goya el año de 1868. No lo hago público como novedad; lo publicaron ya dos escritores: D. Pedro de Madrazo, primero, y, después, Vicente Blasco Ibáñez en un artículo en *El Imparcial*, el año de 1907, titulado «La maja desnuda; su verda-

dadera historia». Pero ambos escritores dan á su relato, tal vez por los detalles con que lo adornan, un aspecto novelesco que le quita la verosimilitud que, á mi juicio, tiene. Yo, sin embargo, ni afirmo ni niego, y lo cuento tal como á mí llega. El distinguido artista D. Ricardo de Madrazo, á cuya amabilidad debo no pocas de las noticias que doy en este trabajo, y que oyó esta historia á sus mayores, me anima con su conformidad á darla á conocer.

Pero lo más interesante de la maja desnuda es el cuadro mismo.

Esta obra sencilla, sin pretensiones de arte trascendental, ese trozo de vida arrancado á la naturaleza, es de los más famosos que el arte español ha producido en todos los tiempos, y denota un instante de inspiración.

Desapareció al crearlo el pintor profundo, el hombre de pensamiento, el Goya irónico y el Goya trágico.

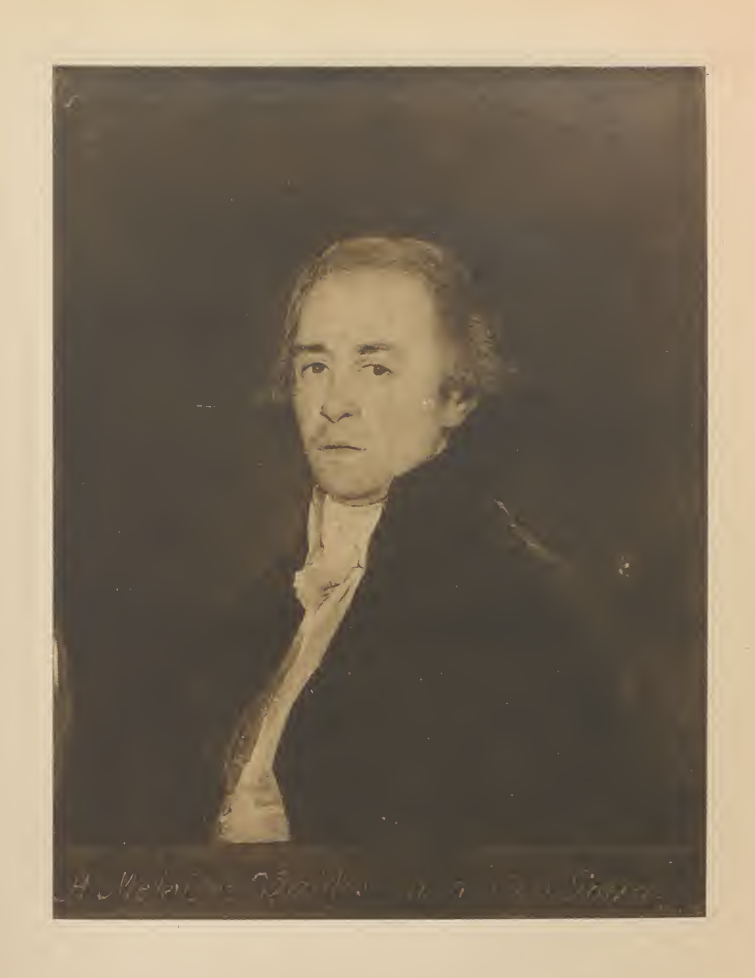
Independiente á reglas tradicionales, el autor se abandonó á sus propias impresiones, y olvidado de todo, seducido por el encanto del modelo femenino, fascinado, tan sólo una enamorada ternura guió entonces la mano del artista.

El dibujo es seguro y firme, no se encuentra en él la menor incorrección y parece que se ha deseado competir con la realidad, no descuidando ni perdiendo detalle. Los pies, las manos tienen igual valor que la cabeza misma.

El seno, que parece palpitar, los ojos expresivos, los perfiles finísimos de todo ese cuerpo nervioso, moreno y pálido hacen de esta figura una obra singularísima, dc voluptuosidad refinada, y que denota una suprema sensibilidad artística.

Los mármoles clásicos, la Venus del Giorgione, las Venus y Danaes del Ticiano, la Venus al espejo de Velázquez, todos esos desnudos maravillosos no hubieran existido, y Goya en esta ocasión, ante este modelo, hubiera hecho esta misma obra.

El retrato de la librera de la calle de Carretas no es precisamente un retrato de maja *(Lámina 22)*. En pie, representada hasta la rodilla, cubriendo su cabeza con una larga mantilla blanca que recoge á su mitad con la mano derecha, la famosa librera mira de frente mostrando



Meléndez Valdés.

(Pág. 70.)

una cara de belleza española con mirada franca y sencilla y noble expresión. Es una obra hermosísima á juzgar por su reproducción fotográfica. Yo no puedo decir más de ella. Salió de España hace muchos años, no la he visto jamás, y no es costumbre mía hablar de obras que no conozco. En este caso su buena fama y los elogios que ha merecido de cuantos la admiraron, basta para hacerla tan célebre como lo es. Consérvase en la colección Havemeyer de Nueva York. A estos últimos años del siglo XVIII debe corresponder el retrato de la famosa actriz La Tirana, pues representa alguna más edad, no mucha, que en su retrato ya descrito en el capítulo anterior y fechado aquél en 1794. Guárdase esta obra, en que de pie, en cuerpo entero y con gran arrogancia se presenta el personaje de frente al espectador, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La manera de este segundo retrato de La Tirana, muy suelto como la característica del pintor en estos años, nos recuerda especialmente la particularísima técnica de aquellas pinturas decorativas que Goya hiciera en San Antonio de la Florida. En otra ocasión traté de explicar que en aquellos mal llamados frescos de San Antonio de la Florida, pues en su mayoría es pintura al temple, se advierte, estudiando detenidamente ciertos trozos, que en parte (claro es que exceptuando las cabezas, los perfiles, las acentuaciones, etc.) aquello no está pintado con pinceles ni con brochas, ni aun siquiera con aquellas llamadas de peine, que por ser planas son las más propias para llenar de color grandes espacios con pocas brochadas. Una investigación larga que no he de repetir aquí, pues no es del caso, y un hallazgo afortunado, me convencieron de que aquella igualdad en la pintura, aquella fusión que no acusaba la huella de la brocha, estaba lograda con una rápida pasada de esponjas empapadas en color. Pues bien; en este retrato de La Tirana, que pintado al óleo, claro es que sería absurdo pensar que para hacerlo se emplearan esponjas en nada, algo hay no obstante, que logrado con pincel quiere recordar aquella ligereza, aquella fusión de colores conseguida aquí á fuerza de aceites y de pintura con churre. La semejanza entre la resolución de este traje, y las faldas y las fajas y los adornos todos de aquellos ángeles de San Antonio de la Florida, tan bellos

como poco celestiales, es evidente. Sin duda Goya, entusiasmado con los procedimientos que tan buenos resultados le dieran en aquellos temples, trataría en esta ocasión de aplicarlos al óleo. Estimado así, parece natural pensar que esta obra y aquélla estarían hechas en la misma época, pues no parece probable resucitar un detalle de procedimiento años después. La decoración de San Antonio de la Florida, es del año de 1798. Este retrato, por diversas razones, estimo que estuvo pintado el mismo año.

Conocemos algunas obras fechadas en los tres últimos años del siglo XVIII. «A Melendez Valdes su amigo Goya, 1797» *(Lámina 23)*. Así dice con letras grandes, en las que reconocemos la escritura del pintor, la inscripción que se lee en la parte baja del retrato en busto del insigne poeta y literato D. Juan Meléndez Valdés. Consérvase en el Museo Bowes de Barnard Castle, en Inglaterra. Es un apreciable ejemplar fino y característico de esta época de Goya. Conozco de él dos repeticiones. Pero en este ejemplar creo que su interés está más en su valor iconográfico que en su mérito artístico, con ser éste no pequeño. Nos da á conocer al personaje á los cuarenta y tres años de edad, según indica la indudable fecha, escrita de mano de Goya. Meléndez Valdés había llegado á Madrid, precedido de renombre literario y de erudición vastísima, el año 1781. En Madrid sus relaciones con Jovellanos y con la intelectualidad de entonces en la capital de España, le colocaron en breve en condiciones de darse á conocer y de brillar. Varios viajes por España, alguno de ellos más hecho por fuerza que de buen grado, le ausentaron de la Corte hasta este año de 1797 precisamente. La fecha del retrato marca en Meléndez Valdés un cambio en su estilo, más pulido y perfecto que el anterior, y determina su consagración entre los maestros, llevándole á las Academias de la Lengua y de San Fernando.

El retrato nos prueba, con su dedicatoria amistosa, lo que ya parecía indicar el retrato de Moratín de años antes y también de carácter íntimo, lo que confirma la relación de Goya con Jovellanos y con todo aquel grupo de intelectualidad, abierto á las ideas nuevas y renovadoras que venían de Europa entera y especialmente de Francia: que Goya estaba relacionado por amistad con aquel grupo de innovadores, y con-



Martín Zapater.

(Pág. 71.)

siguientemente que simpatizaría con su modalidad y sus ideas. Nada concreto acerca de esto nos dicen las cartas de Goya de estos años; nada terminante llega á nosotros que nos demuestre el cambio que según indiqué manifestóse en el pintor por aquellos años; pero por hipótesis razonada, y por no pocas de sus producciones de aquella fecha (no precisamente por los retratos, sino por sus caprichos, fantasías, etc.), podemos dar como seguro que el espíritu de Goya con sus ideas sencillas que nos manifestó en la primera época de su vida, se desarrolló, se inquietó determinando en su inteligencia é imaginación poderosa un nuevo Goya que aún había de sufrir hondas transformaciones ante el espectáculo de sangre y horrores que la suerte reservaba á nuestro país para algunos años más tarde. Los escritores poco escrupulosos que nos describieron á Goya en su juventud como un depravado y un libertino sin conciencia, nos le presentan en estos años de su edad madura como un terrible revolucionario. Tan falso es esto como aquello, y de que su inteligencia y su cultura se modificasen en cierto sentido, á estimarle como un revolucionario y un hombre de acción y peligroso, hay un abismo que Goya no franqueó jamás. Debe no olvidarse asimismo que en estos años y aun en otros posteriores, el pintor relacionado con los elementos intelectuales y progresivos de España, era, no obstante, y siguió siendo, hasta que las circunstancias nacionales, y bien á pesar suyo, se lo impidieron, el pintor aristocrático y cortesano.

Igualmente en 1797 está fechado otro retrato de Zapater *(Lámina 24)*. De éste no hacen mención las cartas, y no obstante, el retrato es bastante mejor que aquel que ya citamos, y que le pintara siete años antes. Es éste un óvalo, busto, de cabeza muy fina y característica; se aprecian en los rasgos fisonómicos del personaje los años transcurridos desde el anterior busto. La nariz á que aludía Goya llamándole descaradamente narigón, continúa, por su gran tamaño, siendo singular característica de la fisonomía de su buen amigo. No sé de dónde procedería este retrato; supongo que de Zaragoza; lo vi tan sólo una vez no ha mucho tiempo en la conocida colección parisiense de M. Durand Ruel.

Zapater sobrino, como he dicho, no señala en su libro la existencia

del anterior retrato, cuya dedicatoria dice: «Goya. A su amigo Marñ Zapater. 1797.» Y en cambio dice:

«Entre los diferentes cuadros de mi colección hay otro retrato de mi señor tío D. Martín Zapater firmado: *Goya á su amigo 1798.*»

Desconozco en absoluto este tercer retrato que el pintor hiciera á su amigo; pero estimo que existirá y no será confusión con el anterior, pues sería extraño que el autor del libro se equivocara en la dedicatoria y en la fecha, especialmente tratándose de un cuadro que conservaba en su propia colección.

Del año de 1798 existe una obra importante, el «Retrato del general Urrutia» (núm. 736) del Museo del Prado. Nos da á conocer á este militar á los sesenta años de edad y poco después de haber sido nombrado Capitán general de Ejército; su brillante carrera había terminado, pues á partir de esta época, olvidando sus campañas, no se le confirió cargo alguno y murió postergado poco después, en 1800, porque su carácter independiente no se avino á ser cortesano de Godoy.

La obra, artísticamente considerada, es un hermoso ejemplar, sólido y robusto, de esta época del artista. La cabeza, muy construída y bien de proporciones, acabada, sus rasgos característicos muy buscados, dan idea de un absoluto realismo. Es muy fina, y su fineza se realza con la riqueza del colorido del resto del lienzo. El cielo del fondo ya no es uno de aquellos cielos que enamoraron á Goya años antes, ligeros, claros; es éste relativamente obscuro y plomizo y antecedente de otros en que estas notas se exageran más en años posteriores, como iremos observando. En el ángulo inferior derecho se lee la inscripción que dice: «Goya, el general Urrutia».

Este retrato, que se conserva en el Museo del Prado procedente de la venta de la colección del duque de Osuna, aparece mencionado en el archivo de la Casa, y por el documento allí conservado, que no es sino la cuenta, venimos en conocimiento de la fecha de la obra. Dice así:

«Madrid 27 de Junio de 1798.

Don Francisco de Goya. Pintor. Su cuenta de un retrato de cuerpo entero que ha



F. Guillemardet.

(Pág. 73.)

hecho para la casa de S. E. en esta Córte, que representa al Capitán Gral. D. José Urrutia, que importa

Rs de vn — 6.000

En este archivo, en el que hemos visto ya algunos datos preciosos referentes á Goya, encontramos otro curioso, cual es un recibo fechado pocos meses después del anterior, en 4 de Enero de 1799, de D. Agustín Esteve, de 12.000 reales, por los retratos de cuerpo entero de los cuatro hijos de los duques, D. Francisco, D. Pedro, D.ª Josefa y D.ª Joaquina, á 3.000 reales cada uno. El retrato del mayor, de D. Francisco, debe de ser sin duda aquel estudiado y reproducido en que se le representa en pie, destacándose sobre una cortina y con un anteojo enfocado á una ventana que hay á la derecha del lienzo. Hoy se guarda en propiedad del duque de Tovar, quien lo atribuye en la acertada forma siguiente: «Retrato, por D. F. Goya y D. Agustín Esteve». Personas de la mayor autoridad reconocieron en él el arte de Goya en muchos trozos y dieron su visto bueno para que como de Goya figurara. Goya ayudaría en esta obra de empeño á su discípulo Esteve y éste cobraría el recibo de aquella pintura en la que poco hay de su mano. Y admitida tan sencilla como razonable explicación, debe también admitirse la recíproca y estimar que andan no pocos retratos por el mundo atribuídos á Goya, inspirados totalmente en su arte, pintados, tal vez, en su taller con iguales colores y elementos y sobre las mismas telas que las del maestro, y que, no obstante, son de Esteve, que trabajaba y le ayudaba constantemente en estos años.

Del mismo año que el retrato del general Urrutia, de 1798, existe otro de técnica diferente; pero asimismo obra en cierto modo de aparato y ostentación. Es éste el «Retrato de F. Guillemardet, embajador de la República francesa en España» en aquella fecha. Consérvase esta obra en el Museo del Louvre (núm. 1704 del catálogo) *(Lámina 25)*.

La presencia de este hombre como embajador en la Corte de un Borbón es caso peregrino. Guillemardet fué un médico de pueblo, que, exaltado por las ideas revolucionarias, figuró en la política francesa desde la toma de la Bastilla. Diputado de la Convención, votó la muerte de Luis XVI. Formó después con los hombres del Thermidor y persi-

guió con saña á los terroristas, de cuyas garras había escapado milagro samente poco antes. Partidario luego del Directorio, éste le hace grande hombre y le envía de embajador á España en 1798, para que en unión de D. Manuel Godoy, ministro cortesano de un Borbón, buscasen entre ambos el camino más recto y seguro para ir á Trafalgar. Su estancia en Madrid no fué larga. Reclamado por Bonaparte cuando éste fué nombrado primer cónsul, tuvo que contentarse con la prefectura de la Charente Inferieure y después de l'Allier. Murió Guillemardet en estado de demencia el año de 1808, dejando á la posteridad una página de actividad revolucionaria y un retrato pintado por Goya.

El embajador, con aspecto un poco fanfarrón, le representa Goya sentado, casi de perfil y mirando de frente al espectador. Viste su traje oficial, azul, con fajín rojo azul y blanco y un espadón que se destaca en primer término. Detrás de él, en una mesa cubierta con tapiz amarillo, se ve el gran sombrero con las plumas y la famosa escarapela tricolor. Es esta obra, por lo detallada que está, por su disposición y su colorido, obra que hace excepción entre las de Goya de estos años. Si no supiéramos su fecha exacta sería difícil asignársela.

Y algo semejante de lo que puede apreciarse en el retrato de Guillemardet, ostenta otro no menos importante fechado en el año siguiente, en 1799. Es el retrato de D. Manuel Lapeña, marqués de Bondad Real, representado en pie, de cuerpo entero, de frente, vistiendo el traje de coronel de los Guardias, cruz de Calatrava y bastón de mando; destácase la figura sobre un fondo fino, con cielo de nubes ligeras grises y á media altura unas construcciones que bien pudieran ser los cuarteles de Vicálvaro ó de Aranjuez, ante los cuales, unos soldados que más que de carne y hueso, dan la sensación de soldaditos de juguete, hacen el ejercicio. En la arena, en primer término, hay una inscripción grande que dice: «D. Manuel Lapeña P. Goya año 1799». A pesar de las finezas que este cuadro ostenta, y de su firma y de su fecha y de su indiscutible originalidad, en su conjunto, algo raro hay en él, que lo diferencia de la producción de Goya en estos años. ¿Pudo tal vez el retratado indicar á Goya su deseo de que el retrato fuera más detallado que otros de su mano, y el pintor, en consecuencia, hacer esta obra, que sin que

sea carantoña de munición, pues está, como digo, terminada minuciosamente, tiene algo en el porte del personaje y sobre todo en el aspecto del regimiento que manda, que podría interpretarse como una fina ironía?

Pero aparte algunas obras de Goya, como las dos últimas citadas, que hacen verdaderas excepciones en la marcha del desarrollo del arte del pintor, su producción general es muy otra y semejante á las obras que hemos citado como tipo de las pintadas en este período de su vida. Así no nos parece equivocado pensar que con ellas pueden citarse algunas más cuya fecha es, no obstante, posterior; tales son: el «Retrato del dibujante Pérez de Castro», que hace años figura en el Museo del Louvre, y el «Retrato del Dr. Peral», que guarda la Galería Nacional de Londres, obras en la nota gris; y otros dos retratos más, coloreados, fuertes, tendiendo al arte que había de dominar en el artista en los años siguientes, retratos ambos de personajes desconocidos; uno es el de un grabador, á juzgar por los útiles que tiene en su mano; otro es un busto de hombre con levitón negro y gran corbata blanca. Vi ambas obras en Madrid no hace mucho, las hallé después en casas de los grandes *marchands* en Londres, en busca de comprador digno de ellas, y debieron encontrarle, pues los retratos de aquellos dos anónimos, que no sé, ya digo, de dónde venían ni adónde han ido á parar, han desaparecido de las Exposiciones y del mercado.



La familia de Carlos IV.

(Pág. 81.)

CAPÍTULO V

GOYA, PRIMER PINTOR DE CÁMARA, EN EL AÑO 1799 - RETRATOS DE CORTE

«Queriendo S. M. premiar el distinguido mérito de V. y dar en su persona un testimonio que sirva de estímulo á todos los profesores, de cuanto aprecia el talento y conocimiento de V. en el noble arte de la Pintura, se ha servido nombrarle su primer Pintor de Cámara, con el sueldo anual de 50.000 rs. vn. que ha de percibir V. desde esta fecha, libre de media annata: y ademas 500 ducados para coche anuales: siendo tambien su voluntad, que V. ocupe la casa que actualmente habita D. Mariano Maella, en el caso de que éste falleciese antes. Lo participo á V. de Real orden, para su satisfaccion, y lo hago con esta fecha á los Ministerios de Gracia y Justicia y de Hacienda para su gobierno y cumplimiento.

Dios guarde á V. muchos años. — San Lorenzo 31 Octubre de 1799.

Mariano Luis de Urquijo.

Sr. D. Francisco de Goya.»

Así dice la orden en que Goya era nombrado primer pintor de Cámara. Una voluntad firme y tenaz, y una labor constante al servicio de un talento poderoso, habían hecho de aquel niño que naciera cincuenta y tres años antes de una familia de labriegos en el pueblo de Fuendetodos, el pintor más consagrado de España. El contento de Goya y su emoción y su agradecimiento se reflejan en la carta con que daba la noticia á su ya viejo amigo Zapater para que la divulgara en Zaragoza:

«Te ofrezco todo cuanto esta orden expresa y quiero que en mi nombre lo agas en tu casa y á todos los amigos sin olvidar á los de la calle de la Sarten: no tengo mas tiempo á Dios.

Estando para meterme en el coche para Madrid de donde te escribo, he recibido tu carta oy, y Esteve á quien le embie esta copia de la gracia q.e el Rey me ha hecho, me escusa de repetirtela, recibela con mi corazon y ofrecela á Goicoechea con la mayor expresion y á Yoldi, y á todos los amigos. Ya te escribiré por menor q.e es muy tarde y estoy rendido. Los Reyes estan locos con tu amigo

GOYA.»

Y Goya estaba loco de contento, según se deduce de su sencilla y espontánea carta.

Ocurre con frecuencia, desdichadamente, que cuando la fortuna y la fama se logran después de grandes esfuerzos, los que la alcanzan estiman que ya terminaron las penalidades que lleva consigo la labor intensa y constante, y, satisfechos con lo ya aprendido, repiten lo que es fácil para ellos, amanerando su arte y decayendo irremisiblemente. Esto que he calificado de frecuente, creo que podría decirse que es general por desgracia, si bien tiene excepciones. Y una de las excepciones más salientes en este respecto, es la que determinó lo que pudiéramos llamar el caso Goya.

Nuestro pintor había logrado el máximo de facilidad y presteza años antes. Lo hemos indicado y estudiado al hablar de retratos, como el de la marquesa de la Solana en la tendencia de las tonalidades gríseas, y de los de la duquesa de Alba, más vistosos, si bien no menos maestros y fáciles. Logrado el ambiente que él deseara dar á sus obras mediante la nota gris, dominada la técnica hasta un grado que podría decirse perfecto, como lo demuestra en la cabeza del retrato de Bayeu, sería explicable que Goya, abandonado á su propio saber y repitiendo esa nota, hubiera producido sin gran esfuerzo hasta el fin de sus días. Y, sin embargo, no fué así, y las producciones de estos años, últimos del siglo XVIII y primeros del XIX, demuestran un nuevo esfuerzo, en busca siempre de un arte personal, inspirado en la realidad, logrando aún más ambiente que en las obras anteriores y ganando sobre todo en riqueza y verdad de colorido. Estos años son los que pueden y deben llamarse la gran época de Goya, los años de sus triunfos y de su esplendor, de su vida cortesana y de su imposición como artista. Los grandes retratos de los Reyes y de los personajes de la Corte que hoy se guardan en el Museo del Prado y en el Palacio Real, coinciden exac-



La infanta María Luisa.

(Pág. 87.)

tamente con la fecha en que fué nombrado primer Pintor de Cámara.

Su fama como retratista llegó á la Corte; las grandes damas y los grandes caballeros de la época tenían su retrato por Goya, y no habían de ser menos los Reyes y la Real familia. Se sabía, suponíase más bien, que la fecha de estos grandes retratos que Goya hiciera coincidía con el fin del siglo; esto era todo. Unas cartas, creo que desconocidas hasta ahora, que se guardan en el archivo secreto de Palacio, cartas de carácter íntimo de la reina María Luisa á Godoy, nos dan la noticia exacta de los años y aun meses, y lugar, en que cada uno de esos retratos está pintado. Sólo he de reproducir aquí los párrafos en que se hace referencia á los cuadros de Goya.

El primero cronológicamente de todos los retratos que componen la serie, es aquel en que la Reina en pie, destacando su figura sobre un paisaje muy fino, viste el traje de maja. Lleva basquiña negra de seda, corpiño color de naranja, manga corta y mantilla de blonda. Ateniéndonos á la acepción rigurosa de lo que es el traje de maja, que lleva consigo algo de muy vistoso en su color, en su forma y en su corte, éste de la Reina no sería un traje típico de maja; pero su novedad en aquellos años, la innovación que representa, lo influído que está por las modas del pueblo, la mantilla, la basquiña, el peinado, el lazo en la cabeza y el zapato blanco bordado y de tacón alto, nos dan las características del traje de las clases populares. Debe recordarse que una pragmática de la época prohibía á las damas llevar el traje de maja á causa de lo llamativo que resultaba. Por esto las damas muy en viso, la Reina la primera, transigieron é inventaron esta moda, este vestido con corte de traje de maja, pero sin colorines, negro ó con colores poco vistosos.

De este retrato conocemos dos ejemplares idénticos: uno en el Real Palacio de Madrid que lo juzgo el mejor, el más fuerte, el que por lo buscado del carácter de la cabeza demuestra ser el primero, el hecho ante el modelo vivo; y el segundo el del Museo del Prado (núm. 728 del catálogo), muy fino, pero menos firme y que estimo como una bella repetición del conservado en Palacio.

Las cartas mencionadas nos dan noticia de cuándo y dónde se pintara este retrato. Dice en una de ellas María Luisa á Godoy:

«San Ildefonso 24 de Sept. 1799

Me retrata Goya de mantilla de cuerpo entero: dicen sale muy bien y en yendo al Escorial lo haré á caballo, pues quiero retrate al Marcial» (1).

Y la citada carta nos habla ya del retrato á caballo, que es el conservado en el Museo del Prado (núm. 720), en el cual la augusta señora cabalga sobre el *Marcial* á horcajadas, según la costumbre de aquel tiempo, vistiendo el uniforme de coronel de Guardias de Corps. La fecha exacta de este retrato ecuestre nos la da á conocer otra de las cartas en que dice así la Reina:

«San Lorenzo 9 Octubre. 1799

El retrato á caballo con tres sesiones ha acabado para conmigo, y dicen se parece aun mas que el de mantilla.»

Las tres sesiones á que esta carta se refiere son, claro está, las necesarias para el modelo, cabeza y líneas generales del cuerpo. Este retrato ecuestre, muy superior á su compañero el del Rey, lo considero de una gran importancia. Buscó el pintor el efecto de conjunto, la mancha general, el empaque, y lo logró de veras. El pintor muestra aquí su nuevo esfuerzo y tendencia hacia un arte tan envuelto y tan sintético como el que lograra años antes en sus retratos en gris; pero lo busca y lo logra ahora con un conjunto menos monocromo y más robusto. En nada pierde su carácter de pintura española; pero la va singularizando tanto, que la distancia ya de los antecedentes españoles que esta obra pudiera tener. Es la obra eminentemente castiza, sigue su última expresión siendo la misma, la nacional; nos habla siempre en español, pero con su tendencia y su técnica, nos dice cosas completamente nuevas que hasta entonces no había dicho ningún pintor.

En nada se parece esta obra á los retratos ecuestres que pintara Velázquez, y mucho menos á las composiciones análogas de otras escuelas. Obra original completa é impresionante es ésta que no pasó inadvertida á un gran pintor francés cuando hizo un retrato ecuestre, hoy famoso. Me refiero á Henri Regnault en su retrato del general Prim, que guarda hoy el Museo del Louvre. La disposición del retrato es otra,

(1) Caballo regalado por Godoy á la Reina poco antes.

pero la mancha general del cuadro y, sobre todo, la relación de valores de la cabeza con el cielo sobre el que se destaca, alejándolo y dando la sensación del ambiente y del aire libre, lo estudió Regnault seguramente en este retrato. Esa cualidad era una novedad en aquel entonces y el acierto de Regnault fué grande al observar é inspirarse en ella. Permítome dar importancia á esta observación mía, por ser la primera de una serie de influencias que he de señalar del arte de Goya en los pintores de la época de Regnault. Las indicaré cuando llegue su lugar.

En carta poco posterior, dice la Reina al Ministro.

«15 Octubre

Tambien me alegro te gustasen los retratos, y deseo saque bien las copias Goya para ti: tambien quiero tengas otra copia hecha por Estevez de el de mantilla y de el de á caballo, para que tengas el Marcial siempre vivo ó presente...»

Quizá esta copia—la que había de hacer Goya del retrato de mantilla—sea la que hoy se guarda en el Museo; en cuanto á las que había de ejecutar Esteve, si es que llegaron á realizarse, las desconozco en absoluto.

En carta de algunos meses después, ya en el año siguiente, encontramos interesantes noticias.

«Aranjuez 22 de Abril de 1800

Amigo Manuel, mucho nos alegramos estes bueno asi como tu muger, esperando siga bien hasta salir de todo: tambien nos alegramos se retrate, y si Goya puede hacer allá la obra nuestra bien y parecida; mas vale allá la haga, pues de ese modo nos libramos de molestias, pero si no sale bien que venga, mas que nos mortifiquemos...»

Y el propio rey Carlos IV, en la misma carta, escribe y dice:

«Que Goya haga el retrato de tu muger y en acabandolo venga al Sitio para hacer el retrato de todos juntos.»

Este retrato de todos juntos no hay duda que se refiere al de la familia de Carlos IV, una de las más importantes obras que guarda el Museo del Prado (núm. 726) *(Lámina 26)*.

Ocupan el centro del cuadro Carlos IV y María Luisa, llevando ésta de la mano izquierda al niño D. Francisco de Paula Antonio y abrazando con su brazo derecho á la infanta María Isabel. A la izquierda del

lienzo forman grupo el primogénito Fernando, príncipe de Asturias, en primer término, con su hermano Carlos María Isidro, detrás de él; María Antonia, que casó con el Príncipe dos años después, y más al fondo, mirando con cara de lechuza, María Josefa de Borbón, hermana mayor de Carlos IV. A la derecha de la composición hay un matrimonio joven compuesto del príncipe Luis de Parma, después rey de Etruria, y su esposa María Luisa con una niña de pecho en los brazos; y entre este grupo y la figura del Rey, asoman sus cabezas el infante D. Antonio, hermano de Carlos IV, y la infanta Carlota Joaquina. El pintor de Cámara se le representa, allá en el fondo, ante un gran lienzo, no me atreveré á decir que pintando, y mucho menos esta escena, pues la ve de espaldas, y además, en el rincón en que ha ido á meterse, no hay luz alguna para poder pintar.

La descripción de este grupo de familia y el nombre de cada uno de los personajes representados llega á nosotros fijado por D. Pedro de Madrazo en el Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado, y por D. Cristóbal Ferriz, tan competente en estas materias que dejó otra descripción que en absoluto coincide con la de Madrazo en la cédula correspondiente á esta obra, en la Junta de Iconografía Nacional. Pero últimamente D. Joaquín Ezquerra del Bayo ha publicado un discreto artículo, según el cual la figura, que en la descripción del catálogo se dice que es María Antonia de Nápoles, no sería sino la infanta Carlota Joaquina; y la que, según la tradicional descripción, era esta Infanta, sería, con arreglo á la rectificación, la infanta María Amalia, hija segunda de Carlos IV. Como quiera que este personaje falleció en 1798, es decir, dos años antes de pintado este cuadro, habría que suponer que estaba hecho por recuerdo y por apuntes ó por algún retrato anterior. No conozco este punto lo suficiente para emitir juicio acerca de él; los razonamientos que desarrolla el Sr. Ezquerra del Bayo son dignos de tenerse en cuenta; por mi parte sólo diré que la cabeza de perfil, que asoma entre el príncipe de Parma y el infante D. Antonio, y que por cierto, y dicho sea de paso, no cabe en el lugar en que está colocada, es mucho más débil que el resto del cuadro y esto parece explicar que no está hecha del natural, sino por algún retrato deficiente;

en cambio esta dama parece representar mucha más edad que la que pudiera tener la infanta María Amalia, que, nacida en 1779, falleció, cuando tan sólo contaba diez y nueve años, en 27 de Julio de 1798. No sé más de este asunto, que, en último término, lo estimo de interés secundario.

«La Familia de Carlos IV» es una obra singularísima, esencialmente pintoresca y de las más capitales que ha producido la pintura en España y en todas partes. Revela el esfuerzo de un artista colosal en su momento justo de madurez y plenitud y es el resumen, la síntesis y el arquetipo de toda una producción ¿Qué secreto poder tiene este cuadro que atrae y fascina, seduce y encanta? No será ciertamente por la composición que, á fuerza de natural y sencilla, resulta, con todas aquellas figuras en pie y casi en fila, una serie de líneas verticales monotona é infeliz. Algunos deslices en el dibujo, como las piernas amorcilladas del heredero del Trono, hubieran sido fáciles de remediar. Pero estas deficiencias tienen poca importancia y son explicables. El artista, obsesionado por lograr un colorido verdad, natural, brillante y un efecto de conjunto, no ha reparado ni querido pensar en otra cosa que en conseguir su propósito. Todos los colores de la paleta tienen su representación en este lienzo, cosa que se explica por aquellos trajes de Corte tan vistosos: el tisú y las sedas, las cenefas de bordado sobre felpa, las bandas, las casacas, calzones y chupas de color de pasa, azul, rojo y el vermellón del traje y calzones del infantito D. Francisco de Paula, centrando y dominando y dando valor á tanto color y á tanto tono, componen el conjunto más rico que haya salido de paleta alguna. Y no bastando el color de los trajes, había de estar todo ello salpimentado con picantes cuyo papel representan aquí el tisú de oro, la plata, los collares de pedrería, los joyeles, los espadines con puños de marcasita ó de acero y las placas, muchas placas con diamantes y otras piedras preciosas. Y todo brillando á una luz que, viniendo de la izquierda, ilumina de lleno las cabezas y los bustos de las figuras que están en este lado y declina diagonalmente hasta los pies del grupo central, bañando por igual el resto del primer término. Y esa luz relaciona tanta figura y tanto color, con justeza tanta, que, situando cada cosa en su

término, da exacta la sensación del ambiente y la vida. El dominio del arte de la pintura que esta obra representa es, tal vez, lo que más se admira en ella, en la cual, en unos días de trabajo, se ha mostrado todo el saber logrado en cincuenta y tantos años de labor y esfuerzos constantes. La interpretación de esta pintura es completamente libre y original; nada recuerda ni á nada se parece. En su conjunto está hecha de primeras, si bien con un aliento y nerviosidad que deja traslucir fácilmente. Es la verdad misma trasladada de la Naturaleza al lienzo, sin fórmulas ni preocupaciones y puesta allí con pincel, con espátula, con el dedo, con los nervios y con el alma..., y con una espontaneidad que encanta, porque algo tiene de infantil, y asombra en su conjunto por lo mucho que tiene de genial.

Este grupo de personajes de Corte se ha comparado con aquella escena que compone uno de los cuadros más famosos de Velázquez, el de «Las Meninas», que justamente fué calificado como la teología de la pintura. He indicado ya en capítulos anteriores lo que Goya aprendiera de Velázquez en sus tonalidades, en su paleta, en su sencillez, en aquellas cualidades que alguien puede calificar de poco trascendentales y que son, no obstante, el secreto de la pintura. Pero una vez que la continuidad de la escuela se establecía con la antigua pintura española de los tiempos de Velázquez, Goya obró en absoluto por cuenta propia, y esta obra suya, como no sea por representar una escena cortesana ó por que los respectivos autores se retrataran en ambas, allá en segundo término y á la izquierda, no comprendo en qué puede hallarse tal semejanza. No lo comprendo, digo, cuando comparo obra con obra, y, sin embargo, aprecio que una y otra, sin parecerse, tienen de común el que las anima la misma modalidad artística, la misma sencillez en su concepción y la idéntica sinceridad en su última expresión; es decir, que las relaciona el nexo misterioso que explica las escuelas de arte, las producciones debidas á la misma raza á través del cambio necesario que los diferentes tiempos imponen.

Hablando de «Las Meninas», dice un crítico español algo acertado y preciso que igualmente podría aplicarse á «La Familia de Carlos IV», á pesar de no asemejarse en su apariencia una y otra obra:

«¡Qué mentís tan rotundo impone este cuadro á todos aquellos que cotizan la importancia de las obras de arte según la trascendencia de los asuntos! ¡De cuántas composiciones históricas ó religiosas, de cuántos cuadros de tesis se ha perdido para siempre el recuerdo, mientras se mantiene lozana é inmarchita la frescura de esta escena íntima de familia! Débese esto á que el cuadro de «Las Meninas» *(La Familia de Carlos IV)*, nos emociona de modo absoluto, independientemente del asunto que representa. Y como los diversos elementos que integran este cuadro: líneas, color, luz, proporciones, claro obscuro, etc., no tienen otra finalidad que la del arte en sí, se deduce que su atracción en nosotros no puede perder en intensidad.»

La impresión que las obras de Goya y especialmente esta de «La Familia de Carlos IV», produjeran á Mariano Fortuny, el más saliente de los pintores españoles de su época, fué grande. Cuando llegó Fortuny á Madrid, allá por el año 1867, traíale especialmente el deseo de estudiar las obras de los grandes maestros españoles y de copiar algunas de Velázquez. Preparó un lienzo para copiar «Los Borrachos». D. Federico de Madrazo, director á la sazón del Museo, para facilitar al joven catalán, ya famoso en el mundo del arte, la realización de su copia en las mejores condiciones de luz, llevó el original de Velázquez á la sala que hoy se ha dedicado á las obras de Ribera, donde colgado en el centro de uno de sus muros se encontraba entonces el lienzo de «La Familia de Carlos IV». Fortuny vió y comparó, estudió y comprendió el partido más grande que, dadas sus condiciones de colorista, podría sacar de copiar á Goya. De aquel entonces data el grupo que hiciera, copia modelo cuya fama hizo desfilar por el Museo del Prado á todos los pintores de Madrid de aquel entonces, del grupo central de este cuadro y que hoy conserva en su escogida colección el conde de Pradère en París. Cada vez más fascinado con aquel arte de Goya, Fortuny aprovechó su estancia en Madrid para hacer otras copias de obras de aquél, como el retrato de Bayeu, que perteneció á la colección de la marquesa de Carcano (París), el de Mocarte y el de Juliá. Como Goya copiara á Velázquez ochenta años antes, Fortuny copiaba después á Goya; el nexo entre las figuras más grandes de cada época en la pintura española continuaba siempre latente para su mayor esplendor.

El entusiasmo que en Fortuny despertara el arte de Goya perduró, y cuando años después, pintor de moda y famoso en París, pudo imponerse á los *marchands*, les indicó la conveniencia de comprar y exhibir

algunas obras de Goya. Goupil compró un retrato, pero lo tuvo muchos años sin poder venderlo convenientemente. No habían aún llegado los años aquellos, ya felizmente presentes, que Quintana predijera, diciendo:

.....Sí, vendrá un día,
Vendrá también, ¡oh Goya! en que á tu nombre
El extranjero estático se incline.
Yo te lo juro: la dichosa audacia
De tu ardiente pincel, la gallardía,
El hermoso ademán, la tierna gracia,
Esa brillante y mágica armonía
Con que en tus bellas tintas los colores
De las luces, del alba y del Oriente,
Se ostentan dulcemente vencedores,
Mandan la eternidad. ¡Oh! tú, extranjero,
Que abandonando los paternos lares
Para ver y admirar hiendes los mares,
Apresura gozoso tu camino
Y á España ven: dos siglos de ignorancia
Aún no apagaron el ardor divino
Que á Murillo y Velázquez encendía.
Con él Naturaleza ornó la frente
De Goya, y á su enérgica osadía
Otra vez ella sorprender se siente.

Los estudios para el cuadro de «La Familia de Carlos IV» están pintados en tela con preparación rojiza; debe observarse que ha cambiado el tono de esta preparación con respecto al que usaba Goya años antes en sus pinturas; es éste, más... no me atreveré á decir claro, más frío, más gríseo.

El Museo del Prado conserva varios de estos estudios de las cabezas: el de D.ª María Josefa, (núm. 729); el del niño infante D. Francisco de Paula Antonio (núm. 730), de medio cuerpo y reflejando todo el encanto infantil del modelo; el de D. Carlos María Isidro (núm. 731); el del príncipe de Parma (núm. 732), y el del infante D. Antonio (número 733). Conozco algunos otros que se dispersaron no sé cuándo; el del príncipe D. Fernando, hoy en una colección particular en Bruselas; el de la reina María Luisa, de busto prolongado, y no idéntico éste al que aparece en el cuadro, pues lleva mantilla y su brazo y mano derecha tienen otro movimiento; consérvase en la Pinacoteca de Mu-



Don Manuel Godoy.

(Pág 92)

nich; y, por último, el bellísimo de la infanta María Luisa con su hijo en brazos *(Lámina 27)*.

Vi esta obra no ha mucho en París y se me informó de que después había sido vendida para una colección norteamericana. Los dos últimos citados, el de la Reina y el del Infante, son verdaderos retratos más que estudios; pienso que habiendo agradado á los modelos, los terminaría el pintor, cubriendo los trozos de lienzo que en los restantes quedaron en verdadero tipo de estudios, sin cubrir en el resto de la tela. Todos ellos son magníficos, é igualmente realistas y sencillos. Generalmente los estudios para retratos ó grupos de este género son superiores en interés artístico á la resultante, es decir, á las imágenes resultantes de ellos al pasarlos á la obra definitiva. Pero á pesar de la generalidad de esta observación, pienso que, en este caso, las figuras, en el cuadro grande, están cada una tan en su sitio y forman tan completo y justo conjunto, que resultan artísticamente mejor aún en el cuadro que en los estudios preparatorios.

Con estos estudios pueden citarse otros dos, que si no son precisamente para este cuadro, guardan con él gran relación. Es uno de ellos el busto de la infanta Isabel, después reina de las dos Sicilias, que posee el marqués de Viana, y el otro el propio retrato, también en busto, de Goya, casi igual á como aparece en su figura del cuadro grande. Esta obra, muy fina y apreciable, fué adquirida por el insigne artista francés M. Leon Bonnat y hoy figura en el Museo que ha fundado y lleva su nombre en Bayona. Últimamente he visto en Madrid otro retrato idéntico á éste, que más me parece una afortunada copia que no una repetición, por Goya, del anterior.

De la época de la gran obra «La Familia de Carlos IV» conocemos una carta de Goya á Zapater que confirma lo que ya sabíamos; es á saber, que el pintor era estimado por sus Reyes, si bien le hacían sufrir las intrigas y celos de gentes de segunda categoría que tenían entrada en Palacio. Dice:

«Ya estoy algo mejor y mas firme: oy he ido á ber al Rey mi Sr. y me ha recibido muy alegre, me ha hablado de las viruelas de mi Paco (q.e ya lo sabía) le he dado razon y me a pretado la mano y se ha puesto á tocar el violin. Hiba con miedo porq.e a

abido persona de mi profesion q.e a dicho en el mismo quarto q.e yo no le quería servir, y otras cosas q.e acen los ombres biles, á mi sin saber porq.e me quieren los mas de la servidumbre y los q.e abía delante q.e no se quien son se le echaron encima y afearon mucho el echo, y no mas en confuso me contaron lo q.e te digo. Te parece q.e alivio de luto al q.e por otras partes pasa lo q.e sabes: pues aun ay muchos más con los Gefes digo Gefe mio Baldecarzana, Secret.o y Mayord.o Mayor lo quieren ser, y en estos a encontrado más cabida el beneno; pero no dan mas q.e con una esquina de Porfido como..... q.e primero se aran mil pedazos q.e acerle ceder ni un pelo.»

Las cartas ya citadas de María Luisa á Godoy todavía nos dan á conocer la fecha de algunos otros retratos de Corte. Dice la Reina en una de ellas fechada en 9 de Junio de 1800 desde Aranjuez:

«Mañana empieza Goya otro retrato mío: todos los demas estan concluidos y estan muy propios...»

Y pocos días después, en 14 de Junio, dice:

«Goya ha hecho mi retrato que dicen es el mejor de todos: está haciendo el del Rey en la Casa del Labrador: creo saldrá igualmente bien...»

El retrato de ella será, sin duda, el que se guarda en el Palacio Real de Madrid, en el que viste traje claro de carácter oriental con adornos amarillos y destaca su figura sobre un fondo gris perla precioso. En cuanto al del Rey no podemos precisar fijamente cuál es; pero como los retratos que hiciera á Carlos IV son compañeros y parejos de los de la Reina, no me parece equivocado asignarles la misma fecha, con diferencia, claro es, de meses ó aun de días antes ó después. Recordemos el ecuestre conservado en el Museo del Prado (núm. 719), menos interesante y brioso á mi juicio que el cuadro compañero de María Luisa, en que el Monarca, un tanto vuelto hacia su izquierda, vistiendo el uniforme de coronel de Guardias de Corps, monta un caballo pío, castaño y blanco. Compañeros de los de la Reina en pie y de cuerpo entero ya citados, deben recordarse, del Rey, el conservado en Palacio que figuró con el número 1 de la Exposición de obras de Goya de 1900, en que se le representa en traje de cazador, y otro que viste el uniforme de coronel de Guardias de Corps, calzón encarnado y media de seda blanca, con el sombrero en la mano izquierda y el bastón en la derecha. Existe de éstos uno en el Real Palacio y otro en el Museo del Prado (núm. 727).



La condesa de Chinchón.

(Pág. 93.)



La condesa de Chinchón.

(Pág. 94.)

De este tipo de retrato, idéntico ó con pequeñas variantes, hay repeticiones de más ó menos importancia; unas fueron á parar á diferentes colecciones, por ejemplo, el que conserva en la suya el duque de Tamames; otras se guardan en centros ó establecimientos de carácter oficial, como el que existe en la Universidad de Salamanca.

CAPÍTULO VI

PLENITUD DEL ARTISTA COMO PINTOR DE RETRATOS - 1801-1808

En una carta de Goya á Zapater, fechada en 2 de Agosto de 1800, algunos de cuyos párrafos hemos dado á conocer con motivo de las relaciones amistosas del pintor con la duquesa de Alba, hay al final unos renglones en que dice hablando de otro asunto:

«Estoy haciendo un borron del Duque de la Alcudia á caballo q.e me embio á decir que me abisaria y dispondria mi alojam.to en el sitio pues me estaria mas tiempo del q.e yo pensaba: te aseguro q.e es un asunto de lo mas dific.l q.e se le puede ofrecer á un Pint.r»

Don Manuel Godoy, príncipe de la Paz y de Basano, duque de Alcudia y de Sueca, ministro de Carlos IV en este año de 1800, fué un hombre amado y odiado con pasión, y que aunque no es del caso hablar de su historia, debe sí quedar consignado que distinguió y protegió á Goya, quien nos lo refiere en una carta íntima á Zapater:

«Martin mio: Antes de ayer llegué de Aranjuez y p.r eso no te he respondido. El ministro se ha escedido en obsequiarme llevandome consigo á paseo en su coche aciendome las mayores expresiones de amistad q.e se pueden acer, me consentia comer con capote p.r q.e acia mucho frio, aprendió á ablar p.r la mano y dejaba de comer p.r ablarme, quería que me estubiese asta la pascua y q.e hiciese el retrato de Sabedra (q.e es su amigo) y yo me ubiera alegrado de acerlo pero no tenía lienzo ni camisa q.e mudarme, y lo dege descontento y me bine: ay tienes una carta q.e lo acredita, no sé si podras leer su letra q.e es peor q.e la mía: no la enseñes ni digas nada y buelbemela á embiar.»

El retrato, cuyo borrón hacía Goya en 2 de Agosto de 1800, será probablemente de poco después, y, sin duda, aquel que hoy guarda la Real Academia de San Fernando *(Lámina 28)*, en que Godoy, vistiendo el uniforme de capitán general, reclinado en un accidente del terreno, examina una carta. Un ayudante en segundo término, una bandera portuguesa á la izquierda del lienzo y caballos y ordenanzas en el fondo componen este retrato, que no sé si denominar original ó extraño.

Toda aquella escena, más que retrato, quiere relacionarse sin duda y ser un recuerdo de la campaña de Portugal, llamada vulgarmente la guerra de las naranjas, que dirigió como generalísimo el príncipe de la Paz. El ayudante que aparece en segundo término dícese que es el conde de Tepa, y yo, si no puedo confirmarlo, puedo sí decir que es el mismo personaje que el de un retrato de busto que perteneció á una colección en Madrid y hoy se encuentra en Norteamérica, siempre como del mismo personaje.

La cabeza de Godoy en este gran retrato es fina; el colorido general del cuadro es fuerte é intenso. He de observar acerca de este colorido, con cielos plomizos, con tonalidades intensas y obscuras, que es la primera vez que de una manera decidida lo manifiesta Goya. Insiste después en él, en los primeros años del siglo XIX, y determina como un paso, como una transición en su colorido, para llegar á las tonalidades tan extraordinarias de sus últimos años. Y cosa curiosa: esta tonalidad obscura, intensa, no es general en su producción; parece que la reserva para los retratos de militares hechos al aire libre; la inició en el retrato de Urrutia (obsérvese el cielo de aquel cuadro tan distinto de los anteriores cielos de Goya), la marca en éste de Godoy de una manera decidida y la exagera después en otros retratos que citaré más adelante.

En la misma época, con diferencia de pocos meses, hacía Goya el retrato de la esposa de Godoy, la condesa de Chinchón. En una de las cartas ya reproducidas de María Luisa á Godoy, decía hablando de la esposa de él: «... esperando siga bien hasta salir de todo; tambien nos alegramos se retrate». La obra á que se refiere es aquella tan desconocida por haberse guardado muchos años en el Palacio de Boadilla, poco



Mariano Goya.

(Pág. 95)



Mariano Goya.

(Pág. 95.)

visitado, y que yo estimo como uno de los retratos más singulares que salieron del pincel de Goya *(Lámina 29)*. Es una obra que pudiéramos llamar vaporosa, y sorprendente de fineza y armonía. La condesa de Chinchón, tipo de belleza atractiva, tiene pelo rubio precioso, tez blanca y unos ojos, no grandes, pero vivos y de un mirar dulce y bondadoso, verdaderamente seductor. Se la representa sentada, vistiendo traje blanco descotado y de manga corta con adornos ligeros azules, destacándose la figura sobre fondo obscuro y pisando suelo gris. Goya, pintor realista, no podía mentir ante algo que marcadamente se muestra en esta figura. Decía la Reina en su carta: «..... esperando siga bien hasta salir de todo.....» Y, en efecto, esta mujer tan interesante de por sí, muestra, en la posición y en las líneas de su cuerpo, encontrarse en aquella situación en que el interés de la mujer se acrece en espera de la próxima maternidad. Pero todo esto lo expresó Goya en el retrato con tan exquisito gusto, con un disimulo tan artístico, que sin faltar á la verdad, pasaría tal vez inadvertido á quien no tuviera necesidad de enterarse de ello. Yo creo apreciar en esta obra el amor con que está hecha, la simpatía y el cariño que el pintor tenía por su modelo. Y era explicable y habla en favor de la natural nobleza y espíritu afectivo que el Goya íntimo nos muestra en sus cartas. Esta condesa era D.ª María Teresa de Borbón y Vallabriga, fruto del matrimonio de amor del infante D. Luis y de una dama aragonesa, D.ª María Teresa de Vallabriga. Es asimismo aquella niña que retrató Goya años antes en Arenas de San Pedro y de la que sabemos por noticias del pintor lo mucho que con él simpatizó. Protegido por el Infante en aquellos primeros momentos de su carrera, el pintor no olvidó ni la gratitud que debía al padre ni el cariño á la hija, y cuando años después el primer pintor de Cámara hizo el retrato de aquella niña, convertida en mujer y casi en madre—á quien un día se le negó el título y rango de Infanta, pero que se sirvieron de ella más tarde para que esposándola con Godoy éste pudiera tener categoría y realeza—, supo el pintor de Cámara expresar la simpatía á que era merecedora aquella mujer, interesante y bella, obligada por designios reales á representar un papel poco airoso en una Corte que hasta en su corrupción era ridícula.

La técnica de la obra está á la altura de su significación. Es, sin duda, lo mejor la cabeza *(Lámina 30)*, dibujada y caracterizada con pinceladas ligeras; todo está tan sólo indicado más que dicho; el pelo está resuelto con ligerísimos frotados, con color muy flúido. Es una síntesis suprema de pintura y una lección maravillosa para pintores. Sólo hay pasta de color, y muy poca, en los claros y en los puntos de luz; pero nunca sobre la carne, sino en los adornos, en las cintas. Lo que es propiamente la persona, las facciones, la tez, el pelo, no tiene ni huella de pincelada. Está pintado con el pensamiento; todo es allí espíritu, y la parte material y plástica desaparece en lo posible, dando tan sólo la sensación de una frase, de una caricia coloreada.

La condesa tendría en esta época, en 1800, veintitrés años, puesto que tenemos el dato de que contaba seis cuando, en 1783, Goya la retrató por vez primera. Entre ambos retratos conviene citar otro en que, aún soltera, D.ª María Teresa representa unos diez y siete años; está representada de cuerpo entero y en pie. La tonalidad es gris rosado, destacando sobre fondo muy obscuro, casi negro. Es fino, pero muy ligero y sumario de ejecución. Tanto este retrato como el estudio de busto con manos que para él hiciera el artista, no son de interés primordial. Conservábanse con los otros cuadros citados en el Palacio de Boadilla del Monte.

Al hermano de la condesa de Chinchón, D. Luis María de Borbón y Vallabriga, á quien, como á su hermana, retrató Goya en Arenas de San Pedro cuando niños, volvióle á retratar, y por estos años, en la obra que hoy se conserva en el Museo del Prado (núm. 788), en pie, con un libro en la mano derecha, la izquierda caída naturalmente y vestido de Cardenal, jerarquía eclesiástica á que llegó este personaje siendo aún joven. Repeticiones con variantes, no copias, conozco varias de este retrato del Museo, y estimo las de mayor interés una que se conservaba en Boadilla, en la galería tantas veces citada que fué del príncipe de Rúspoli, muy ligera y finamente ejecutada la cabeza, y otra en la colección del señor marqués de Casa Torres, en Madrid. En el catálogo del Museo aparece este Cardenal con el nomdre de D. Antonio de Borbón; estimo que es un error, pues el personaje no es otro que este



El conde de Fernán Núñez.

(Pág. 96.)

D. Luis María, conocido en su época por el Cardenal Borbón, y que tanto figuró años después en la política española.

Goya, pintor de delicadeza y sensibilidad exquisitas, supo dar á los retratos de niño que salieron de sus pinceles ese interés particular, esa ternura que la infancia lleva consigo.

Aproximadamente á los años que en este capítulo nos ocupan, pueden atribuirse tres retratos de niños, los tres preciosos. Es uno de ellos, el que parece anterior por su manera, un busto en que se representa á Manuel Cantín y Lucientes, sobrino de Goya; es fino de color, dominando los tonos avellana de la casaca y el rosa del chaleco. Es cosa curiosa el que esta obra esté pintada sobre tabla, sobre una antigua tabla del siglo xv, en la cual sin duda había una imagen de santo, pues con el tiempo ha trepado un nimbo que rodeaba la cabeza del santo y así aparecía nimbado después Manolito Cantín. Procede esta obra de Zaragoza, donde probablemente Goya pintaría á este sobrinito suyo en alguno de sus viajes á la ciudad. No disponiendo en aquella ocasión de lienzo á propósito, se sirvió de una tabla de las que hoy llamamos primitivas. Este retrato pasó hace algunos años á la colección Havemeyer de Nueva York.

Los otros dos retratos de niño á que nos referíamos son del mismo personaje, del nieto de Goya, llamado Mariano. El primero pertenece á D. Enrique Crooke, que lo guarda en su Palacio de Madrid *(Lámina 31)*. Es obra pintada con poquísimos colores; sólo dominan el blanco y el negro, y es como paso de las tonalidades gríseas de años anteriores al *casi* blanco y *casi* negro. El pequeño retratado, en pie, de frente, muy serio, lleva un traje especie de frac negro con chaleco blanco, todo mal encajado y mostrando la tripilla, da á este niño, que no representa arriba de tres años, un aspecto saladísimo. Esconde su mano derecha, y de la izquierda, que casi cubre la manga muy larga, sujeta una cinta que tira de un cochecito de juguete.

En el segundo de los retratos que hizo Goya á su nieto representa éste dos ó tres años más *(Lámina 32)*. Es aquel busto tan conocido en que casi de perfil, cubierto con un sombrerito de copa y un papel arrollado á modo de batuta en su mano derecha, está en actitud de medir

los compases de unos papeles de música que tiene delante. Este niño, andando el tiempo, fué aquel viejo que D. Luis de Madrazo hizo venir á Madrid el año de 1868, y que tantas cosas curiosas contó á propósito de su abuelo, y entre ellas nos reveló quién fuera el personaje que sirvió de modelo en el famoso cuadro de «La maja desnuda».

Los años que median entre 1800, fecha del retrato de la condesa de Chinchón, y el año de la catástrofe de 1808, se siguen perfectamente en la producción de Goya por retratos del mayor interés.

En 1803, no en 1808 como alguien ha dicho, están fechados los retratos del conde y la condesa de Fernán Núñez, conservados en la ilustre Casa de sus descendientes, hoy Duques del mismo nombre. Es el de ella un retrato bonito de color, pero que descompone su conjunto la disposición de las piernas. Vestida de maja, la Condesa está sentada en un desnivel del terreno, en postura un poco forzada y mirando con expresión viva é inteligente. El color, de tonalidades obscuras, es lo mejor de este cuadro; las mangas amarillas son la nota saliente de aquella pintura. Y las ramas y las hojas de un arbusto que llena el primer término en su izquierda, son de una simplificación y demuestran un dominio de técnica completos. No obstante la importancia de este retrato, es tal la superioridad de su compañero, que no sostiene la comparación con él.

El conde de Fernán Núñez avanza serenamente en su retrato pintado por Goya *(Lámina 33)*, embozado ampliamente en su capa verdosa obscura y mirando á su derecha. Es esta pintura una de esas obras sugestivas y completas que cautivan al espectador desde el primer instante, y en que nada está oculto ni necesita explicación, pues su sencillez es suprema, al igual de su arte y su belleza. Çon ser tan acertado de línea, lo es aún más por su colorido. Dominan en él los verdes obscuros; el paisaje que sirve de fondo lo compone una serie de verdes intensos que vienen á fundirse con el suelo obscuro en la parte baja, y que, buscando en lontananza, el punto más luminoso del fondo en el horizonte, se funde allí, volviendo á obscurecerse en la parte alta del cielo. Sobre ese conjunto tan bien buscado se destaca la figura del Conde. Firmado en el suelo, parte baja á la derecha: «Goya f. 1803».



El marqués de San Adrián.

(Pág. 99.)

Esta obra, producción afortunada de un gran retratista en la época mejor de su vida, es un ejemplar excelente para poder en él observar las cualidades del pintor que la creara. Hemos venido indicando á través de su obra, estudiada cronológicamente, las influencias que recibiera Goya y su formación como artista. ¿Qué queda aquí de aquel estilo que aprendiera de Mengs y de los retratistas de su tiempo? A mi juicio, nada, nada en absoluto: compárese este retrato con cualesquiera de los del famoso bohemio, y creo que no podrán encontrarse obras más antitéticas. Y entonces cabe preguntar: ¿cómo es posible que Goya haya olvidado en absoluto su formación, lo que aprendiera en sus años juveniles y de lo que parece que siempre queda algo, algún vestigio, en todo artista por mucho que evolucione? Y es que Goya no se formó con Mengs; transigió con él, que no es la misma cosa. Goya no se formó hasta que pudo observar en las obras de la vieja escuela española, y especialmente en las de Velázquez, la manera, la técnica, la última expresión que él necesitara para dar forma al arte que aún no se había creado, pero que ya bullía en su cerebro. Y en efecto, salvada la distancia de los tiempos y sin que yo diga que Goya es un imitador de Velázquez, creo que pueda afirmarse ante este retrato, que es la continuación de la pintura española y que este retrato sería otra cosa si Velázquez no hubiera pintado los suyos 150 años antes. ¿De dónde sino de Velázquez viene ese fondo, ese ambiente, esa relación de valores de la figura con el fondo y con el cielo, y sobre todo, y más que nada, el aplomo de esa figura, ese dibujo típico, ese perfil, esas líneas, esa silueta, inconfundibles, que no otro que Velázquez creara y que tantos han imitado vanamente y que sólo aquí nos dan la misma sensación de suprema sencillez y acierto, que hacen pensar que el gran D. Diego saliera de la tumba para dibujar á este caballero de principios del siglo XIX?

Admitamos esta obra como continuación de la gran escuela española, con sus cualidades maravillosas y netamente nacionales representadas por Goya, y solamente por Goya, en aquella época.

Y admitido así, reconozcamos luego la influencia, la semejanza, diré mejor, que esta obra tiene con las grandes producciones de pintura en

el mundo, precisamente en los años mismos en que fué creada. Pienso que esto no sea difícil para quienquiera que haya visto, por ejemplo, algunos retratos ingleses y especialmente los de Gainsborough.

Lo contemporáneo, lo existente al mismo tiempo, tiene necesariamente una semejanza, y ésta no estriba tan sólo en los trajes, en el porte, en la moda, cosas totalmente externas, sino en algo espiritual é indefinible que todo lo rige y lo determina, que está en todas partes, que está en el ambiente y que entra forzosamente en las inteligencias, como el aire entra en los pulmones. Esa determinante, ese espíritu del tiempo reforzado por las cualidades externas, repito, como la semejanza de los trajes y la moda, por ejemplo, de retratar á los personajes cubiertos y al aire libre, es lo que hace que estas obras de Goya se asemejen á las inglesas; pero si las viéramos juntas, si este conde de Fernán Núñez lo encontráramos entre retratos de Reynolds y de Gainsborough y de Lawrence, pronto lo distinguiríamos como español, y por su levadura velazqueña, de aquellos otros que tienen su abolengo en el arte de Van Dyck, que pasó largo tiempo en Inglaterra y dejó semilla que los ingleses supieron fructificar después brillantemente.

Goya conoció grabados de los retratos ingleses, y tal vez algún retrato debido á aquellos pintores, y se asemejó á ellos por todo lo expuesto; pero de ahí á considerarle imitador de los ingleses, hay no pequeña diferencia.

Y establecido que ésta, como tantas otras obras de Goya, es continuación de la producción española castiza y nacional y obedece al espíritu de su tiempo, sólo creo que falta indicar el tercer elemento que la constituye; es éste el suyo propio, el original, el goyesco.

Inconfundibles son y serán siempre estos retratos de Goya. Un estudio constante del natural, no contentarse jamás con lo aprendido y desear llegar más allá, desentrañando siempre ante los aspectos que la Naturaleza presenta para reproducirla después en conjunto, en síntesis, unido á condiciones ingénitas y excepcionales de colorista, dieron como fruto, en este aspecto de la producción de Goya, retratos maravillosos, entre los que ocupa lugar preferente el del conde de Fernán Núñez. Representan estas obras un enorme esfuerzo; son la resultante del tra-



La marquesa de Santa Cruz.

(Pág. 99.)

bajo cotidiano de años y años, de toda la vida de un hombre; pero en su apariencia son sencillas y pasan á la posteridad como creadas por magia, y se las admira con deleite y amor como el producto espontáneo del genio de una raza.

Del año de 1804 se conocen dos retratos compañeros, el de D. Ignacio Garcini y el de su esposa D.ª Josefa Castilla-Portugal de Garcini. Son retratos hasta la rodilla; el del esposo en pie, vestido de brigadier de Ingenieros, con inscripción en el ángulo inferior de la izquierda que dice: «Don Ignacio Garcini. Por Goya 1804». El de la esposa la representa sentada, vestida de claro, luciendo su hermosa cabellera suelta. Es una obra, cosa curiosa, algo inspirada en obras flamencas, en las que dominan las carnosidades y la morbidez. En el ángulo inferior de la derecha se lee: «D.ª Josefa Castilla de Garcini. pr Goya 1804». Se conservan sendos retratos en propiedad del coronel Payne, en Nueva York.

De igual fecha es el hermoso retrato de cuerpo entero, en pie, con fondo de paisaje, en que el marqués de San Adrián *(Lámina 34)*, vestido de jinete con chaleco blanco y calzón de color vistoso naranjado, se apoya en una roca. Firmado y fechado en 1804. Pertenece al actual marqués de San Adrián.

Fechada un año después existe una obra importante de Goya, el retrato de la marquesa de Santa Cruz *(Lámina 35)*, en propiedad del conde de Pie de Concha, en Madrid. Es obra famosa, aunque poco conocida. Representa esta marquesita unos diez y ocho años; se halla reclinada en un diván carminoso con almohadones; viste de blanco; su cabeza, admirable como modelado y tipo de expresión femenina muy delicada, la adorna con hojas y unas flores amarillas pálidas; el fondo lo llena un cortinaje carmesí muy obscuro. Sostiene este personaje con su mano izquierda un instrumento musical, una lira cuyo original aún se conserva al lado del retrato, y que por cierto no es idéntico al pintado. El conjunto de la obra en cuanto á su colorido es un acorde felicísimo de blancos y carmines. En la parte baja del lienzo se lee: «Doña.... Giron Marquesa de Santa Cruz por Goya 1805».

Me recuerda algo esta obra, y no precisamente por la disposición

del modelo, sino por la armonía de tintas, á «La Venus al espejo», de Velázquez, que pudo ver Goya, en su tiempo, en casa de Alba ó en la del príncipe de la Paz.

Parece relacionarse con el anterior retrato, por su procedencia y vínculos de familia entre las retratadas, el precioso busto de D.ª Manuela de Silva y Walstein, condesa de Haro *(Lámina 36)*, que fué tan admirado en la Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX, celebrada en Madrid en la primavera de 1813. Es una obra muy fina, que algo recuerda el arte francés y especialmente á Prudhon, el retrato de esta encantadora Condesita, descotada, que adorna sus hombros con un chal blanco con oros. Pertenece á la señora duquesa de San Carlos (Madrid).

De carácter muy realista son los retratos de una madre y una hija, personajes que carecen de la distinción de los anteriormente citados, por más que ambos modelos siguen la moda adornándose con flores la cabeza, moda que, al parecer, hizo furor y pasó de las damas aristocráticas á las de la clase media. Fechados estos retratos en 1805, son, según la inscripción que en ellos aparece, de D.ª Leonor Valdés de Barruso y de D.ª María Vicente Barruso Valdés. Compañeros por su tamaño y proporciones, hasta las rodillas, sentados ambos personajes, D.ª Leonor, la madre, de perfil hacia la izquierda sobre fondo gris plomizo y en sillón carmesí, viste un traje con viso rosa que transparenta el tul, y mira al espectador con cara de pocos amigos. La hija, D.ª María Vicenta, se destaca también sobre fondo gris y se sienta en butaca carmesí; de perfil hacia la derecha, viste traje amarillo que transparenta el tul floreado; tiene sobre sus rodillas un perrito blanco y mira al espectador con expresión de bondad y simpática inocencia. Ambos retratos están firmados. Desconozco su paradero actual.

Aproximadamente de estos años, aun cuando no puedo precisar la fecha, son los dos retratos de la misma dama D.ª Antonia Zárate, madre, según creo, del famoso poeta D. Antonio Gil y Zárate. En uno se la representa hasta las rodillas, sentada en un sofá de damasco amarillo sucio. Viste el personaje, que se presenta casi de frente, traje negro, mantilla del mismo color y guantes blancos; en toda la obra predomina un tono



La condesa de Haro.

(Pág. 100.)

rojizo que le da una cierta opacidad; pienso si tal vez esto estará ocasionado por la descomposición de la tinta de la preparación del lienzo. El segundo de estos retratos *(Lámina 37)* es tan sólo de busto; el modelo, muy pálido y de aspecto enfermo, da á su imagen un interés especial del que carecía en el primero. La tonalidad de la obra es clara, dominando tintas grises claras en la toca con que cubre su cabeza, adornada con listas azules y una pequeña media luna; lleva un chal transparente cubriéndole el cuello, y un abrigo caído de los hombros, rojo con pieles blancas.

Semejante como tipo de retrato á este último, es otro aún más interesante de medio cuerpo, de una dama anónima que cubre con un tul su cabeza, y con un chal amarillento sus hombros. Es la vida misma la expresión de aquella cabeza, de aquella boca, y, sobre todo, de sus ojos vivísimos y profundos que miran fijamente. Vi esta obra en Madrid no ha mucho tiempo; creo que era desconocida. Hoy pertenece al doctor James Simon, en Berlín. Es una obra singularísima y de eterno recuerdo.

Y con estos retratos creo que podrían citarse por época otros, como aquella pareja de retratos que fuera del catálogo figuraron en la Exposición de Goya, propiedad del Sr. Modet, y que después pasó el de la dama D.ª Narcisa Barañana de Goicoechea á la colección Havemeyer en Nueva York, y el de él, D. Juan Bautista de Goicoechea, en poder últimamente de M. Durand Ruel (París). Y el de D. José de Vargas y Ponce, de la Academia de la Historia.

Mención especial merecen dos retratos que parecen de estos años. El de Mocarte *(Lámina 38)*, busto prolongado, obra de carácter íntimo llena de fuerza y jugo. Este personaje era un organista de la Capilla Real, pero más parece un torero, á juzgar por su indumentaria. Tal vez era un aficionado que departía con Goya de las corridas de aquel tiempo, y en efecto, que es retrato éste que parece que habla, y con confianza, con el pintor, á juzgar por su expresión, lograda á maravilla. Consérvase esta obra admirable en «The Hispanic Society of America» de Nueva York. Fortuny la consideraba como un trozo de pintura extraordinario, y como tal hizo de él una hermosa copia en que supo conservar toda la espontaneidad que el original muestra, copia que el eminente hispanófilo

Mr. Huntington que tan sabia y espléndidamente dirige y preside la Sociedad citada, ha conseguido que figure al lado del Goya.

El segundo de los retratos á que me refería es uno pequeño de Asensi, que no he conseguido ver. Salió de España hace muchos años y desconozco su actual paradero. Es una figurita graciosa y movida, llena de expresión, y á juzgar por la fotografía debe de ser del mejor arte. Está dedicada: «Goya á su amigo Asensi». Este es el pintor, el que ayudó á Goya en más de una ocasión. Lo que yo no sé, es si este Asensi es el pintor conocido por Juliá, como alguien ha dicho. Más bien parece que uno es este Asensi, y otro Ascensio Juliá. Procede esta obra de la Galería de San Telmo en Sevilla.

Fechado en 1806, conozco un soberbio retrato de un caballero maestrante, diputado de la ciudad de Lima, en que se lee la incripción «Don Tadeo Bravo Rivero por su amigo Goya 1806», en el suelo en la parte baja, izquierda *(Lámina 39)*. El personaje, vestido de uniforme con el sombrero en la mano izquierda y señalando con la derecha no sé qué, se destaca sobre un paisaje obscuro y un cielo gris plomizo, anuncio de terrible y próxima tormenta. Ya he indicado en retratos anteriores en que los personajes visten de uniforme (iniciado en el de Urrutia, muy marcado en el de Godoy y en otros) la intensidad del color de estos cielos. ¿Será tal vez que á Goya le seducía esta coloración como contraste del rojo de los uniformes? Es lo cierto que estas coloraciones plomizas tan sólo las realiza en los retratos de militares. En éste llega la intensidad de ese tono al grado máximo, y hay que reconocer que el rojo muy intenso también de la casaca destacando sobre él hace el mejor efecto. Completa la composición un perro algo monstruoso que contempla á D. Tadeo. Debió de salir de España este retrato hace ya muchos años. Lo vi por vez primera en Berlín, después en París, en la Galería Spiridon.

«D.ª Francisca Vicenta Chollet y Cavallero. Por Goya año 1806.» Así dice un retrato que perteneció á la colección Groult (París), en que se representa á esta dama vestida de blanco y acompañada de un perrito. Muy bien de conjunto, admirable la cabeza y obra de conservación perfecta; parece acabada de pintar; es esta obra, muy desconocida, un curioso ejemplar de esta fecha de Goya.



D.ª Antonia Zárate.

(Pág. 101.)

En 1807 está pintado el retrato del marqués de Caballero que desde hace algunos años posee el Museo de Budapesth. Es una obra de apariencia vulgar, pero ingenua y hermosa. No agradan á primera impresión los muchos bordados, bandas y cruces de este personaje, que se nos presenta sentado hasta las rodillas, con un papel en su mano izquierda en que se lee: «Excmo. Señor Marqués de Caballero, Ministro de Gracia y Justicia. Por Goya. 1807». Prescindiendo del carácter oficial de esta obra, gana por su valiosa técnica el ánimo del espectador y debe considerarse como un hermoso ejemplar de los retratos de estos años. La cabeza está pintada de manera ingenua, y si no se adivinara una gran maestría á través de aquella aparente sencillez, diríase que es la obra de un niño; no hay brochadas ni alardes de ejecución: es tan sólo el amor á la verdad interpretado de la manera más sencilla que pueda darse. El modelado de la nariz, de la boca y de la barba son grandes á pesar de estar todo ello á plena luz. La expresión y la vida que refleja la mirada son notables. El resto está pintado con el desparpajo habitual de Goya, de primeras en su mayor parte, sin preocupaciones; pero dibujando todo en su sitio, sin escamoteos ni efectos. El color es la verdad misma, y nada tiene de convencional: el rojo grana del chaleco y de los calzones es puro y descarado; el negro de la casaca profundo, y el azul de la banda y la placa brillante, sin atenuaciones, forman un conjunto rico y hasta chillón, como sería aquél natural; pero que hay que admitirlo, y se impone por la sinceridad que muestra. De este retrato conozco dos repeticiones de muy diferente mérito.

Igualmente en 1807, está fechado el retrato de la marquesa de Caballero, hasta las rodillas, sentada, de frente; poco sugestivo y con retoques y repintes en la cabeza. El conjunto es acertado y los grises del traje son una nota fina y lo mejor de la obra.

De igual fecha es otro retrato de carácter muy diferente, el de Máiquez, que guarda el Museo del Prado (núm. 734 del catálogo), busto de mucha vida y expresión. Es una obra más inquieta y en la que parecen anunciarse las características que han de hacer tan singulares las producciones del artista en años posteriores. Corresponde á la

época de mayores triunfos del famoso actor, que, por tomar parte activa al año siguiente en la jornada del 2 de Mayo, fué llevado á Francia, aunque por poco tiempo, como reo de Estado. Está firmada y fechada la obra: «Goya, 1807». Conserva una repetición de esta obra, con variantes, el marqués de Casa Torres en su colección, en Madrid.

Del año siguiente conozco un retrato, el del militar, vestido de uniforme, D. Pantaleón Pérez de Nenin, propiedad de D. Pedro Labat y Arrizabalaga, Madrid. Es del tipo de los otros retratos de personajes vestidos de uniforme de estos años, por Goya, y aprecio en él las mismas notas características y de tonalidades obscuras particulares. En la parte inferior del sable que D. Pantaleón sostiene con la mano izquierda, se lee: «Don Pantaleón Perez de Nenin. Por Goya 1808».

Y á esta fecha también relaciono el retrato, más importante iconográfica que artísticamente considerado, de Jove Llanos, por Goya, perteneciente hoy al duque de las Torres (Madrid) *(Lámina 40)*.

Jove Llanos, abierto á todas las ideas, influído de modo decisivo por la Enciclopedia francesa, sabe conservar, no obstante, un carácter esencialmente español que presida su mentalidad, no entregándose como Fray Benito Feijóo á lo exótico sin juicio y á la superficialidad de todo saber de carácter enciclopédico por grande que aquél sea. Hombre de disciplina y actividad, crea y obra, y fruto suyo es aquel Instituto que lleva su nombre, especie de Liceo francés, sabiamente trasplantado y fundamento del Instituto español de estudios de segunda enseñanza. Amante del arte y la belleza, escribió no poco en pro de la divulgación de las bellas artes, y en el elogio de Ventura Rodríguez fijó, de manera admirable, los caracteres y la antigüedad del arte gótico de las catedrales españolas. En literatura, en sus obras de teatro y en otras poéticas, se encuentra siempre al escritor de substancia, y algo hay en aquella producción que nos le presenta como un precursor de nuestro romanticismo, una de las manifestaciones más brillantes del ingenio español del siglo XIX. Jove Llanos, hombre de su tiempo y muy discutido, con su casaca, peluca empolvada y espadín de cadena, para matar ratones, fué, no obstante, el representante más completo de nuestra cultura en aquellos años difíciles, y supo, sin desdeñar el espíritu del siglo en Eu-



Mocarte.

(Pág. 101.)

ropa y especialmente en Francia, vaciarlo en un troquel eminentemente español, formado en la disciplina de los humanistas.

Parecía natural que el retrato que Goya hiciera de Jove Llanos hubiera sido de gran importancia, y, sin embargo, no fué así. Este retrato, aun prescindiendo de lo mal conservado que está, y no es poco prescindir, no habrá sido nunca una obra de empeño ni afortunada. El famoso asturiano, de cuerpo entero, sentado y apoyando su cabeza en la mano izquierda y el brazo de este lado en una mesa, mira al espectador en actitud reflexiva. Vese una estatua de Minerva al fondo. En la mano derecha tiene el personaje un papel en que dice: «Jovellanos por Goya».

Lo que estimo muy discutible es la fecha de este retrato. Von Loga lo coloca en el año de 1780. Esto lo creo equivocado. Gaspar Melchor de Jove Llanos había nacido en Gijón el año de 1744, y era muy joven en la fecha citada por el crítico alemán para que Goya le retratara en esa forma y presidido por una estatua de Minerva. Pero entre 1780 y 1808 median muchos años en los cuales pudo pintarse; su técnica así parece probarlo; pero el poseedor de esta obra cuando la Exposición de obras de Goya de 1900, aseguraba que la obra había sido pintada en Jadraque en el año de 1808, cuando se encontraron en casa de Saavedra, Goya y Jove Llanos, en ocasión del regreso de éste de su destierro á Mallorca.

Lo que sí está probado, es que Jove Llanos fué amigo de Goya y que influyó de modo provechoso y estimulante en su desarrollo espiritual. Importantísimo sería conocer cartas íntimas de estos años, en que indudablemente la mentalidad de Goya cambió de modo profundo. Pero no existen estas cartas, no sé si porque no se escribieron, ó porque no quiso después darlas á la publicidad el sobrino de Zapater.

Dice éste que su colección concluía en las correspondientes á 1801. Pero dice después en su librito, hablando de Goya:

«Genio más ó menos aventurero, inteligencia y corazón más ó menos adicto á las novedades, unido siempre á la familia y á la sociedad, de cuyos defectos se ríe y hasta los satiriza.»

Y en otros párrafos significativos se lee:

«En este período (se refiere á los primeros años del siglo XIX) Goya aspiró, halagado

ya por la fortuna, una atmósfera nada pura que hubo de embriagarle, y agitado por las nuevas ideas que recorrían la Europa en pos de ejércitos vencedores en naciones extrañas á España.»

Es indudable. Estos años son los de la evolución del artista, y aquellos en que crea su arte de substancia y de trascendencia, su arte de pensamiento. No es precisamente en el género de pintor de retratos donde este cambio puede apreciarse mejor; pero también en éste evoluciona, y acerca de ello haré algunas observaciones en los capítulos siguientes:

Antes, apoyados en algunos datos y marchando en el resto en el terreno de supuestos razonados, notamos que el cambio que Goya sufre en esta época, el cual determina sus cuadros, sus aguas-fuertes y sus dibujos trágicos y terribles, no es sólo debido á la evolución de sus ideas por predicaciones y lecturas, sino por las escenas vistas y vividas que trajeron consigo la invasión y la guerra.

El año de 1808, Goya vivía en la Puerta del Sol, número 9, cuarto segundo. Su firma aparece seguida de estas señas en el registro que se formó en Madrid de los cabezas de familia á quienes se impuso, bajo juramento, rendir apoyo, amor y fidelidad á José Bonaparte (1). Desde sus balcones Goya vió llegar seguramente aquel 2 de Mayo, por la calle de Alcalá, á los mamelucos que precedían á la caballería del general Lèfebvre-Desnouettes, y fué testigo de la defensa del pueblo de Madrid, que allí mismo los recibió á tiros, entablando desigual combate. Esas escenas del 2 y 3 de Mayo, por no citar otras del pintor de asuntos análogos, son escenas presenciadas por él; aquel mameluco con calzones rojos que cae de su caballo, y aquellos tipos populares que en el uno de estos cuadros atacan con ferocidad y en el otro, desesperados, aguardan el instante de su fusilamiento, son escenas vistas y consiguientemente sentidas por el pintor, que supo expresar en ellas la magnitud de una tragedia que empezaba con un combate en la Puerta del Sol y

(1) Dos preciosos artículos que vieron la luz en *La Ilustración Española y Americana*, «Cómo en Madrid se juró al Rey José Napoleón», debidos á la erudición y á la galana pluma del ilustre académico D. Juan Pérez de Guzmán, nos dan á conocer este interesante punto.



Don Tadeo Bravo Rivero.

(Pág. 102.)

que Dios tan solo sabía entonces cuándo, cómo y dónde terminaría.

Pocos días después el general Verdier ponía sitio á Zaragoza, la ciudad de los amores de Goya, donde sus paisanos no parecían animados á dejarse dominar por los invasores.

Poco se sabe acerca de lo que Goya hiciera en estos meses que median desde Mayo á Diciembre de 1808; pero como quiera que á fines de este año el pintor aparece en la región aragonesa, según lo afirma Zapater y lo veremos confirmado en el siguiente capítulo, me parece que no es equivocado pensar lo siguiente: que el pintor permanecería en Madrid hasta que no se levantó el primer sitio de Zaragoza; pero cuando las tropas francesas tuvieron que retirarse en Agosto de aquel año sobre Miranda, dejando libre el camino de Madrid á Aragón, Goya iría á su ciudad donde tantos parientes y afectos tenía. Allí le sorprendió el nuevo avance de los franceses, y antes de que los mariscales Moncey y Mortier emprendieran el segundo asedio de la ciudad, el pintor huyó y, ó no atreviéndose ó no pudiendo llegar á Madrid, se le ocurrió refugiarse en el escondido lugar de Fuendetodos, que le había visto nacer hacía sesenta y dos años. Al primer pintor de Cámara de Carlos IV, huído, sordo y viejo, se le representaría entonces su vida en aquellos parajes en que jugó de niño, como un sueño feliz de triste despertar. El mundo en que vivió y la posición tan estimable y más querida aún por los sacrificios y trabajos que le costara alcanzarla se había derrumbado, y tal vez para siempre. Sus bienes, sus obras y sus modelos dispersos y maltrechos rodaban por el mundo.

La Corte parecía haber terminado su misión; los Reyes, expatriados á viva fuerza; no pocos caballeros, entre ellos el conde de Fernán Núñez, el de tan hidalgo porte, condenados á muerte, y las duquesas y las condesas y las damas galantes habían desaparecido, como la vida fácil y amable de los últimos años del artista. Y entre tanto, Zaragoza ardía por los cuatro costados; los militares aquellos, entre otros, de los retratos de los cielos plomizos, se defendían con escasas fuerzas en los puntos estratégicos de la Península, y el pueblo, aquel pueblo que amara Goya y que tantas veces le sirviera de modelo con sus majas y sus toreros, y sus chisperos, y sus manolas, y sus chiquillos, andaba por todas

partes á tiros, á navajazos y á pedradas con los soldados de Nápoleón.

El pintor, como su rázá, no se dió por vencido. Aún le quedaban al viejo Goya bríos para crear un arte superior, aquel que llena los veinte últimos años de su vida y que representa la parte de más fuerza, de más enjundia, de su producción.

Ocupan en ella lugar principalísimo todas aquellas escenas de guerra y desastres que, aunque preñadas de un profundo pesimismo, no carecen de cierto gracejo castizo y en las cuales mostró, sin atenuación alguna, el triste concepto que los hombres le merecieron. Estas obras de Goyá no son de este ni del otro partido, ni son políticas ni son sectarias: son sencillámente humanas; por eso su grandeza es tanta y su actualidad es eterná, y serán siempre documentos preciosos para ilustrar aquellos días tristes y orientar á la actividad española en relación con aquel momento supremo de su historia.



Jove Llanos.

(Pág. 104.)

CAPÍTULO VII

1808-1813. ESPAÑA INVADIDA

En la corta estancia de Goya en la capital de Aragón, en el año de 1808, y precisamente en los únicos meses de poder entrar en aquella ciudad, es decir, después de levantado el primer sitio y antes de comenzar el segundo, cuenta Gil y Alcaide, en su obra «Historia de los sitios de Zaragoza», que el pintor hizo bocetos de las ruinas, figurando en uno de ellos el hecho de arrastrar los muchachos por el Coso á los franceses muertos en el combate del 4 de Agosto. Estos bocetos se perdieron á causa de haberles cubierto con un baño, cuando los franceses se aproximaron nuevamente á la ciudad, baño que después no se pudo quitar.

Perdidas estas obras, sólo una conocemos, pintada, según cuenta la tradición, en aquellos meses: «El retrato ecuestre del General Palafox» (núm. 725 del Museo del Prado). Si Goya fué llamado á Zaragoza por su defensor el general Palafox para que perpetuara por medio de algunos cuadros la victoriosa defensa del primer sitio, nada sería más natural que hubiera hecho entonces este retrato, que quedaría en posesión del retratado, pues fué donado más tarde al Museo por uno de sus sucesores, D. Francisco de Palafox y Soler, duque de Zaragoza. Se representa al heroico general cabalgando al galope en un corcel tordo y dirigiéndose con el sable desenvainado y como arengando tropas hacia una batería que haciendo fuego se divisa á la izquierda. Si, como parece probable,

este retrato se pintó en aquellos días tristes y azarosos que mediaron entre los dos sitios, nada de particular tiene la ligereza con que denota estar pintado y las incorrecciones en el dibujo del caballo, que saltan á la vista. Probablemente ni Goya dispondría de caballo que le sirviera de modelo ni eran propicios aquellos momentos para pintar caballos. La figura, en cambio, es fuerte; la cabeza, expresiva; no parece estar hecho sino ante el modelo vivo; Palafox concedió al artista alguna sesión en la que se hizo aquel trozo, sentado el general en una butaca, con el sable en su diestra, y narrando al pintor alguna de las peripecias de la defensa. Después Goya terminaría la obra de prisa y de memoria. Insisto en esto porque es frecuente, cuando se habla de Goya por algunos poco entusiastas de su arte, sacar á relucir las incorrecciones de dibujo de este caballo como si hubieran hecho algún gran descubrimiento y no supiéramos los entusiastas de la producción del pintor, que el caballo de Palafox es de un descuido y de una incorrección en su dibujo verdaderamente lamentables.

La figura y la armonía del conjunto de esta obra no difieren gran cosa de los retratos de militares, por Goya, de años anteriores. Aun cuando el fondo aquí no es muy obscuro, los tonos intensos se acentúan en la figura y los obscuros tienden á negros, y el vermellón tiende á carmín, y, en una palabra, se marca la tendencia del pintor hacia los obscuros acentuados que determinarán más tarde una de las características de sus obras del último período.

La marcha, más bien huída, del artista á Fuendetodos, la precisa Gil y Alcaide en el mes de Noviembre. En su pueblo natal no se detuvo mucho, puesto que, en Diciembre, Goya se encontraba nuevamente en Madrid.

Parecía poco después, en 1809, que el reinado de José Bonaparte se podría mantener. No pocos españoles, algunos ilustres, se adhirieron más ó menos al nuevo estado de cosas. El rey francés, por su parte, hacía lo posible por atraerse á cuantos hombres representaban algo en el país. Entre ellos dícese que á Goya, que continuó con su cargo en Palacio. Así dicen generalmente los biógrafos de Goya al llegar á este punto. Unos lo publican como noticia sencilla y sin comentarios;



D. José Manuel Romero.

(Pág. 117.)

otros, censurando duramente al pintor; pero lo que ninguno se ha tomado la molestia de probar es la certeza de la afirmación. ¿Dónde consta, qué documento, carta, algo, un indicio, por ligero que sea, existe que nos demuestre que Goya fué pintor de Cámara de José I? Yo creo firmemente que no fué tal, y ya que no pueda probarlo, pues la prueba negativa es casi imposible de obtener, daré dos datos que alguna fuerza creo que tienen y que parecen confirmar lo que yo opino (1).

La primera gracia real de que se tiene noticia, otorgada á Goya por José Bonaparte, aparece en el decrero de 11 de Marzo de 1811 y es su nombramiento para la «Orden real de España». En la lista de los agraciados aparece su nombre en la siguiente forma: «Goya (D. Francisco) pintor». Y en cambio dice al llegar el de Maella: «Maella (don Mariano) nuestro primer pintor de Cámara». Como quiera que á Goya no se le cita con el mismo título y no es fácil que, dado su carácter, se aviniera á ser segundo pintor de Cámara, parece lógico deducir que Goya no era pintor de Cámara de José I.

El segundo dato á que me refería es un «aviso» inserto en el *Diario de Madrid* de fecha 1.° de Septiembre de 1812, en que hablando de un retrato que citaremos á su tiempo, dice «que acaba de ejecutar el primer pintor del Rei D. Francisco Goya». En esa fecha mandaban en Madrid los españoles, pues en la Villa estaba el ejército aliado anglo-español y, por consiguiente, el rey á que se refiere el *Diario de Madrid* no puede ser otro que Fernando VII. Y como sería absurdo pensar que á Goya se le hubiera conservado el puesto que tenía con los franceses, la noticia nos demuestra que los españoles consideraban en sus cargos á todos aquellos funcionarios que los desempeñaban en el reinado de los Borbones y que, naturalmente, no habían admitido su continuación con los Bonapartes. Goya, el pintor de Carlos IV, seguía siéndolo de Fernando VII; luego, consiguientemente, no lo había sido de José I.

Lo indudable es que Goya mantuvo relaciones con la Corte y con personajes franceses de los que vinieron con los Bonapartes. Lo prueban

(1) Este y otros datos que se refieren á las relaciones de Goya con José I y su Corte, aparecen publicados en el libro de D. Felipe Pérez y González «Un cuadro... de Historia».

los retratos de que después se hablará. Tuvo asimismo que reconocer al nuevo rey, como tuvieron que reconocerle todos los cabezas de familia, so pena, por lo menos, de extradición ó de destierro; y parece, al propio tiempo, que era partidario de algunas de las ideas que fueron fundamento en Francia para el Código político de 1789; pero todo esto no es suficiente para considerarle como un afrancesado, con la significación que este calificativo tenía en aquellos momentos.

Él no había sido nunca político y no intervino en intrigas ni en manejos de camarillas, á pesar de su cargo palatino y de sus relaciones personales con todos los personajes de la Corte, de los reyes abajo.

Si las circunstancias hicieron que sus relaciones en Madrid, conseguidas después de sus trabajos de toda la vida y de talento sin par, cambiaran de amo, no era suya la culpa y hubiera sido mucho exigir de un hombre de sesenta y dos años que abandonara su vida en aquellos momentos difíciles para ir á comenzar de nuevo su carrera ó morirse de hambre en un rincón, olvidado de todos.

Ahora bien, de que no se deba considerar á Goya un afrancesado á que se le estime, como lo hace Ferrer del Río, un patriota en el sentido que vulgarmente se entiende esta palabra y suponer que no empuñó el artista las armas contra los franceses porque ya era viejo, hay un abismo que Goya no parece que intentó salvar jamás.

Uno solo de sus actos tiene la apariencia de comprometerle en lo de haber dado ayuda á los invasores: que formó parte de una Comisión con Maella y Napoli, para elegir las obras de los grandes pintores que habían de remitirse á Francia, al Museo Napoleón. Sorprende á primera vista, y hasta parece censurable, que un artista español designe qué obras maestras de su escuela hayan de expatriarse, y en aquella forma. Pero merece la pena de parar la atención en la lista (1) y se verá con qué habilidad y mala intención, puede decirse, está hecha. Aparecen en ella y con encomio, nombres de maestros de última fila, y cuando no habiendo otro recurso figuran obras de grandes pintores, parecen esco-

---

(1) Publicada por el conde de la Viñaza en «Goya, su tiempo, su vida y sus obras». Fué formada esta lista en 25 de Octubre de 1810.

gidas con sin igual desacierto. De Velázquez figuran tan sólo tres obras: un retrato, el «Martirio de Santiago» lienzo desaparecido; y como obra de excepcional importancia y gran composición «La túnica de José» que hoy se conserva en El Escorial. No creo equivocado pensar que de cuantas obras se conocen de Velázquez, artista tan ponderado, tan perfecto y tan igual, es tal vez este cuadro de «La túnica de José» el de menor interés, el poco acertado, el que no echaríamos de menos. Y en aquella lista, además, se daba gato por liebre, pues en dos de los cuadros de los que había original y copia, se enviaba la copia, haciéndola pasar por el original.

Goya presenció la invasión y la guerra como sujeto de contemplación; sus obras referentes á ella no son ni patrióticas ni mucho menos afrancesadas. Reprodujo los horrores que sus ojos habían visto, y éstos se conoce que vieron más las crueldades y el desbordamiento de las malas pasiones, que no las hazañas y los heroísmos, y nuestro pintor dejó en aquellas obras que no hemos de estudiar en este libro, pues no son retratos, toda una terrible y amarga censura contra la guerra.

Y volvamos á los retratos. Los mismos escritores que nos dan la noticia, sin probarla, de que Goya fué pintor de Cámara del rey José, nos hablan de los varios retratos que le pintara, sin decirnos, claro es, dónde están ni cómo son. Yo los desconozco en absoluto y supongo razonadamente que no han existido nunca. Se tendría noticia de cuándo los pintó, de dónde, de cómo eran; se conservarían grabados de obras tan importantes, y ni aquí, ni en Francia, ni en parte alguna, se tiene noticia de semejantes obras. Y si, como presumo, Goya no pintó nunca del natural el retrato de José Bonaparte, creo que es un dato más para creer que no fué pintor de Cámara con él, pues lo menos que puede exigirse á un artista á quien se le da tan alto puesto, es que haga un retrato de su rey.

Lo que sí se sabe, y á mi juicio nada tiene de extraño y mucho menos de censurable, es que, en una ocasión, por lo menos, pintó la imagen, no copiada del natural, del rey José. Debióse esto á lo siguiente: D. Tadeo Bravo de Rivero, caballero peruano, maestrante, diputado de la ciudad de Lima, personaje cuya imagen conocemos por el

retrato que Goya le hiciera en 1806, descrito ya en el capítulo anterior, intervenía no poco en la política tumultuosa de estos años. En 1809 fué nombrado regidor de la Municipalidad de Madrid, y como quiera que ésta acordó tener un retrato del nuevo rey, comisionó á D. Tadeo Bravo, que pasaba por competente en materias de arte, para que buscara pintor y ultimara los detalles referentes al retrato. Poco después D. Tadeo comunicaba al escribano secretario de la Municipalidad, por escrito, el resultado de sus gestiones, y después de dar conocimiento de haber encargado el retrato al más hábil profesor, terminaba diciendo:

«Lo es, sin disputa, Don Francisco Goya, cuyo talento ha sabido vencer las dificultades que ofrece la ausencia del rey, y el no haberse proporcionado hasta ahora otra alguna copia que la estampa de medio perfil, que grabada en Roma, tuve el honor de presentar, en una de las Juntas Municipales.

Con este corto auxilio ha compuesto ya el Sr. Goya un cuadro digno por cierto de todos los objetos á que se dedica, y para lo que he hecho algunas de las anticipaciones que exige la actual situación de este diestro profesor.

Al mismo tiempo se está trabajando un ingreso correspondiente á la grandeza de este cuadro, que, así dispuesto, no puede bajar todo su coste de menos que de unos quince mil reales.

En este concepto he de merecer de V. S. lo haga presente á la muy ilustre Municipalidad. Madrid y Febrero 27 de 1810.

Tadeo Bravo del Rivero.»

Esta comunicación nos da á conocer la fecha y el precio del cuadro y, además, al hablar de «las anticipaciones que exige la actual situación de este diestro profesor», nos da otro dato que parece que tiende á demostrar que no era pintor de Cámara con 50.000 reales, como lo era en los pasados años de Carlos IV.

La obra que entonces hizo Goya, más que retrato, fué un cuadro en el que figuraba la imagen del rey, y no es otro que el tan conocido «Alegoría de la Villa de Madrid», que hoy se conserva en el Ayuntamiento, para el que fué hecho. En él se representa á la coronada Villa personificada en una hermosa mujer que se apoya en su escudo y señala á un gran medallón que, á la derecha del cuadro, sostienen dos ángeles; la Fama y la Victoria ocupan la parte superior del lienzo. Todo en este cuadro está intacto y bien conservado, excepto el



D. Juan Antonio Llorente.

(Pág. 118.)

medallón, en el que ha desaparecido el retrato de José Bonaparte y aparece hoy la inscripción «Dos de Mayo». Las transformaciones que ha sufrido este medallón desde el año de 1810 hasta la fecha son curiosas, y reflejan la serie de cambios por que ha pasado la política española en el siglo XIX. Dos años después de pintado el cuadro, y á consecuencia de la batalla de Salamanca, ganada por el ejército anglo-español, los franceses tuvieron que evacuar Madrid, adonde llegaron las avanzadas del ejército de lord Wellington—recientemente nombrado por las Cortes españolas duque de Ciudad Rodrigo,—el 10 de Agosto de 1812. Se prepararon festejos en el Ayuntamiento, y claro es que el cuadro no podía quedar en aquella forma. Se acordó que quedara como alegoría de la Villa de Madrid y tan sólo se borró el retrato que figuraba en el medallón, sustituyéndolo por la palabra Constitución. Pero la permanencia del ejército aliado no fué entonces duradera en Madrid. El 2 de Noviembre de aquel mismo año de 1812 volvía á entrar el rey José con los franceses. Pronto notaron éstos que durante su forzada ausencia de la Villa se habían hecho desaparecer todas las señales públicas de la dominación bonapartista. Entre ellas figuraba el retrato de nuestro cuadro. En sesión del Ayuntamiento de 30 de Diciembre de aquel año se acordó:

«... que se pase oficio á D. José Francisco Goya, autor de dicho cuadro, para que inmediatamente concurra á las Casas Consistoriales, y le vuelva á poner en el ser y estado que se hallaba, borrando la palabra Constitución y sustituyendo el rostro del rey José.»

No fué tardo Goya en la reparación, pues con fecha 2 de Enero de 1813, comunicaba de oficio al secretario lo siguiente:

«Puede V. hacer presente, á la Municipalidad de la Villa de Madrid, que el quadro de la alegoría, está ya como en su primitivo tiempo, con el retrato de S. M., el mismo que yo pinté, como quando salió de mis manos.

Lo que comunico á V. para su inteligencia.

FRAN.co DE GOYA.»

Cinco meses después de la fecha de esta comunicación, en Mayo de aquel mismo año de 1813, José Bonaparte y todos los suyos salieron de Madrid para nunca más volver. Poco después, el Municipio acordaba

que se borrara, definitivamente esta vez, la imagen del rey José y fuera sustituída de nuevo por la palabra Constitución. También Goya intervino en este sencillo trabajo, que encomendó á un discípulo llamado Dionisio Gómez.

Al año siguiente, Fernando VII, rodeado y enardecido por elementos reaccionarios, marcaba una tendencia á la política española en la cual cualquier manifestación de constitucionalismo podría llevar al presidio ó al destierro. Rápidamente desapareció del cuadro la palabra Constitución y fué sustituída por la imagen del rey, hecha, á lo que parece, mal y de prisa, no sé por quién.

Tan deficiente debía de ser, que en 1826 el Ayuntamiento acordó que se pintara otro, esta vez del mismo personaje. El pintor encargado de esta nueva transformación fué el famoso retratista de aquellos años, Vicente López. El curioso recibo que á esto se refiere, dice así:

«He recibido de los señores Comisarios del Excmo. Ayuntamiento de esta Mui Heroyca Villa,... la cantidad de dos mil r.s v.n por el Retrato del Rey Nuestro S.or Q. D. G. que he colocado en el Cuadro de Don Francisco Goya.....

Madrid en 28 de Septiembre de 1826.

Vicente López.

— Son 2.000 r.s v.n — »

Se conoce que en el año de 1841 corrían otros vientos, pues existe un documento, un expediente en el Archivo Municipal de Madrid, por el que venimos en conocimiento de que fué borrado el retrato que hiciera Vicente López, poniéndose en su lugar el libro de la Constitución.

En tal estado llegó el cuadro al año de 1872, en que siendo alcalde de Madrid el marqués de Sardoal, fué enterado por sus dos amigos D. Cristóbal Ferriz y D. Luis Foxá, tan competentes en materias de arte y erudición, de las vicisitudes por que este cuadro había pasado. Por orden de aquel alcalde, el cuadro se entregó al insigne artista D. Vicente Palmaroli, con objeto de que se fueran descubriendo en sentido inverso las diversas transformaciones, á ver si era posible llegar á dejarlo en su primitivo estado con el retrato de José Bonaparte. Fuéronse encontrando, en efecto, las huellas de todas las inscripciones y retratos, pero muy borrosos, pues cada artista, sin duda, raspó en parte lo anterior para

trabajar más fácilmente. Al llegar á lo último, apenas si quedaba vestigio de las pinceladas de Goya. Disponíase Palmaroli á volver á llenar el medallón con la inscripción de «Constitución», cuando el ingenioso Luis Foxá exclamó: «¿Otra vez Constitución...? ¡de ninguna manera!; en España la reacción vela siempre y se yergue á menudo; esa palabra fué ya borrada del cuadro diferentes veces, y hemos de dar á la inscripción carácter duradero». Y propuso al alcalde que se pusiera algo en que todos estuvieran conformes y tuviese en cierto modo relación con Madrid y con Goya: «Dos de Mayo». Y así se hizo y así se conserva hoy el cuadro en el Ayuntamiento de Madrid.

Conozco esta curiosa historia por habérsela oído referir á mis buenos amigos los Sres. Ferriz y Foxá, de quienes tantas cosas aprendí y á cuya buena memoria es justo dedicar un recuerdo en un libro acerca de Goya, el pintor de sus entusiasmos. Su relato acerca de este punto coincide en un todo con el que da D. Felipe Pérez y González en su libro ya citado, y en el cual aparecen documentos y datos, algunos utilizados por mí, y que en su mayoría sacó á luz el erudito bibliotecario de la Villa D. Carlos Cambronero, amigo y colaborador en cierto modo de los Sres. Ferriz y Foxá.

Es indudable, y lo prueban los retratos de que vamos á hablar, que Goya mantuvo relaciones con personajes que pertenecían de lleno á la Corte de José I. Sirva de tipo de estos retratos el del ministro D. José Manuel Romero *(Lámina 41)*, con el uniforme de su alto cargo, que con tanto dorado, insignias, bandas y cruces, parece como que le agobia y le viene ancho, y que su insignificante persona no puede con el peso de lo que todo aquello representa. Apoya el ministro afrancesado la mano derecha en la abertura de la chupa desabotonada; es ésta color grana con anchos bordados, y la cubre en parte la casaca azul con bordados, sobre grana también, en las bocamangas; calzón ó pantalón azul, chorrera bordada y puños de encaje. Cruza su pecho la banda roja, distintivo que instituyó en España Bonaparte, y conocido por el pueblo con el despectivo nombre de la Orden de la berenjena.

Como arte, la obra es muy saliente, y lo fino de la cabeza y lo expresivo de la fisonomía están á la altura del dominio de técnica que re-

presenta el resto, rico en detalles, pero sencillo en conjunto y en el que todo está dicho y expresado con maestría consumada.

Citemos aquí también el sobrio y magistral retrato, en la nota negra ya definida y vermellón tan definido como el negro, y en que la expresión del personaje es de realismo y vida extraordinarios, de D. Juan Antonio Llorente *(Lámina 42)*, hombre sin duda interesante y tal vez censurado injustamente, pues no le faltaron rasgos generosos y valientes que le hacen simpático, y cuya vida es de todos modos un reflejo de aquellos tiempos de transformación y perturbaciones. Fué Llorente un riojano que siguió la carrera eclesiástica muy joven. Dióse después á lecturas que le llevaron al campo liberal y al racionalismo, pero sin abandonar el estado eclesiástico, desde el que creía hacer grandes beneficios á su país. Nombrado secretario general de la Inquisición, ideó en 1794 un plan de reforma del Santo Oficio, en el que parecían dispuestos á ayudarle Godoy y Jovellanos. En desgracia después estos políticos, fué perseguido Llorente como perturbador. Gran entusiasta de Francia, en cuya revolución y principios creía ver la salvación de la humanidad, se distinguió en proteger todo lo francés. Ya había recogido y auxiliado años antes á los sacerdotes franceses huídos de su patria, y en 1808 reconoció con entusiasmo á José Bonaparte, por creer que las ideas que importaba serían la regeneración de España. Ingresó en el Consejo de Estado, y cuando los franceses hubieron de huir, siguió á José Bonaparte en su destierro. En Francia publicó, entre otras obras, la «Historia de la Inquisición», y allí permaneció hasta 1823 en que se le desterró del país de sus amores. Llegó á Madrid y murió aquel mismo año, de pesar y de tristeza, y abatido por las veleidades de los hombres y la ingratitud de las naciones. Su figura pasó á la Historia, conocida para unos con el nombre del Inquisidor Llorente, y para otros con el calificativo del Canónigo racionalista; pero para todos como un hombre representativo de su tiempo. El retrato es, sin duda, de sus años de triunfo, aquellos de la dominación bonapartista.

Y no solamente el pintor retrataba á personajes españoles afiliados al partido francés, sino también á personajes franceses, como el general Nicolás Guye y otros.



El General Guye.

(Pág. 119.)

El retrato de este general *(Lámina 43)* y otro de su sobrino Víctor Guye fueron á parar á un pueblecillo del departamento francés del Jura, de donde era originaria esta familia. Desconocidos de los críticos y amantes del arte, estos retratos aparecieron en París hace pocos años. Los vi por vez primera en la Galería Trotti, y se me brindó amablemente para que los publicara y diera á conocer. Mi trabajo se publicó en la revista francesa *Les Arts* en Abril de 1913, con el título de «Deux portraits inédits de Goya». Pasaron después á la Galería Knoedler.

Nicolás Guye fué uno de aquellos soldados del Imperio que alcanzaron la fortuna rápida y brillantemente. Recibió su bautismo de sangre en Austerlitz, y tomó parte después en varias de las campañas siguientes. General en 1808, vino á España como ayudante de José I, y aquí permaneció hasta que el ejército francés abandonó la Península, pues fué herido en las alturas de Irún protegiendo el paso del Bidasoa cuando la retaguardia francesa se retiraba. Su rey le encomendó misiones difíciles durante su estancia en España; peleó con los guerrilleros, determinó al mariscal Suchet á iniciar una maniobra en combinación con el ejército del Sur, que, según los franceses, salvó á Valencia, y en Febrero del año 12 obtuvo una victoria cerca de Sigüenza, á la cabeza de tropas escogidas en las que figurabán una parte de la Guardia real y el Cuerpo que mandaba el general Hugo. Goya nos representó á este personaje sentado, hasta las rodillas, con las piernas cruzadas, vestido con su brillante uniforme y el sombrero en las manos. La cabeza, lo mejor de la obra, es finísima, y su vida y expresión parecen la verdad misma. Obscuro en su conjunto y por su fondo, resalta la figura intensamente coloreada. Pintado el año 1810, es esta obra tipo de las de Goya en aquella fecha, especialmente por su coloración. En la parte posterior del lienzo se leía la siguiente inscripción, que naturalmente habrá desaparecido al forrarse el cuadro. « *Sor D^{n} Nicolas Guye, Marquis de Rio-Milanos, Général Aide de Camp de S. M. Catholique. Membre de la Legion d'Honneur de l'Empire Français, Commandeur de l'Ordre des Deux-Siciles et Commandeur de l'Ordre Royal d'Espagne etc. Né á Lons-le-Saunier (Jura) le 1er Mai 1773. Donné á Vincent Guye, son frère. A Madrid le 1er Octobre 1810*». Y después en español: «Pintado por Goya».

El retrato del sobrinito *(Lámina 44)* es tipo de los retratos de niño que Goya hiciera en aquella época. Es un rubito de unos seis años, con cara muy francesa, que, en pie, con un libro en la mano, se presenta de frente, vestido con el uniforme de paje del rey José, azul obscuro con bordados en oro. La tonalidad general de esta obra también es obscura. Aunque inferior al retrato del general, es también un bello ejemplar en que está lograda la expresión sencilla y espontánea de la infancia. Serio, un poco escamado á juzgar por su mirada con las cejas ligeramente fruncidas, el pequeño Víctor parece ya algo cansado de servir de modelo y desear que termine la sesión. También este lienzo tiene una inscripción en la parte posterior, que dice: *«Ce portrait de mon Fils a été peint par Goya pour faire le pendant de celui de mon Frère le Général.* Firmado: *Vt Guye».*

Pero que Goya hubiera pintado retratos de franceses y de afrancesados no fué óbice para que después los pintara de ingleses ó de españoles. Él era un pintor, un artista al cual la guerra le hizo pensar en cosas muy hondas, según demuestra en sus obras de composición y de pensamiento; pero, en cuanto al género de retratos, pintó aquellos que se le encargaron, sin que la nacionalidad del modelo tuviera para él otra importancia que la que había de manifestar, según la raza, en la caracterización del personaje.

A primeros de Agosto entró en Madrid, donde paró algunos meses, lord Wellington, y los generales del ejército anglo-hispano-portugués, España, Alava y conde de Amarante. De aquella fecha datan los retratos que Goya hiciera del ya prestigioso generalísimo inglés.

Cuenta la fábula—porque no me atrevo á llamar historia á lo que no se basa en ninguna prueba ni tiene apariencia de verosimilitud,—que estando retratando Goya al duque de Wellington interpretó aquél un gesto del duque como signo de desaprobación ó menosprecio, y entonces el pintor se abalanzó á unas pistolas que tenía sobre la mesa con ánimo de matar al general, tragedia que evitaron las personas que se hallaban presentes. No parece probable que semejante escena pudiera desarrollarse: ni Wellington cometería la inconveniencia que la motivara, ni Goya sería capaz, dada la importancia de su modelo, de llegar



Víctor Guye.

(Pág. 120.)

á tal arrebato, ni los pintores pintan con pistolas cargadas sobre las mesas que hay en su taller, ni mucho menos semejante desmán en aquellos tiempos de guerra hubiera quedado sin enérgico correctivo. Quede, pues, como una de las muchas anécdotas que se cuentan, á propósito de Goya y de su carácter brusco é irritable, por aquellos escritores que creen dar gran interés á sus obras á fuerza de contar cosas extraordinarias, aunque sea en menoscabo de las personalidades á las que dedican su trabajo.

¿Qué retrato ó retratos hizo Goya de lord Wellington? Conozco dos importantes al óleo y un dibujo del mayor interés. El dibujo, hecho al lápiz rojo, es tan sólo de busto; pero la cabeza está muy apurada y los rasgos fisionómicos muy buscados. Consérvase en el Museo Británico de Londres. Ningún elogio más contundente de este dibujo se me ocurre para hacer resaltar su interés artístico é importancia iconográfica, como reproducir lo que el escritor inglés Mr. Hugh Stokes, en su apreciable libro «Francisco Goya», dice hablando de él: «... *is certainly the most faithful portrait in existence of the great general*». Yo no conozco todos los retratos que se hicieron de Wellington, pero éste es, en efecto, de una caracterización pasmosa, y demuestra estar hecho, sin duda alguna, ante el original. Una noticia que acompaña á este retrato, firmada por Goya (sin duda por Javier, el hijo del pintor) y fechada el año 1818, dice: «Un dibujo hecho en Alba de Tormes después de la batalla de Arapiles del Duque de Wellington, por el que se hizo el retrato». Todo parece estar bien, excepto lo de hecho en Alba de Tormes, pues no se sabe ni es probable que Goya fuera á semejante campo de batalla. El retrato estará hecho probablemente en Madrid, durante la estancia de Wellington en la corte. Ahora bien; ¿será este dibujo el único retrato que le hizo directamente, ó haría al propio tiempo alguna de aquellas cabezas pintadas, como acostumbraba á hacer á los grandes personajes que le encargaban su retrato? El boceto sería hoy desconocido, y, de todos modos, parece que había de ser igual al dibujo como posición, etc., pues en los dos retratos que hizo de Wellington el personaje aparece tal y como está en el dibujo. No tardó Goya en pintar, por lo menos, el más importante de ellos, pues como hemos dicho,

el general inglés no llegó á Madrid hasta el mes de Agosto y en el *Diario de Madrid* de 1.° de Septiembre de aquel mismo año 1812 se leía un aviso que decía así:

«Desde mañana, miércoles 2 hasta el viernes del presente mes, estarán abiertas para el público las salas del quarto principal de la real casa de la academia de las tres nobles artes; en una de ellas estará á la vista el retrato ecuestre del generalísimo lord Wellington, duque de Ciudad Rodrigo, que acaba de executar el primer pintor del Rei y director de la Academia, D. Francisco Goya.»

Este retrato, hoy muy poco conocido y del cual no creo que exista fotografía, lo conserva el actual duque de Wellington en su admirable mansión de campo en Strathfieldsaye (Inglaterrá). Pude verlo hace algunos años debido á la amabilidad de su noble propietario. Represéntase en el retrato al victorioso general cabalgando hacia la izquierda sobre un caballo negro careto, por un terreno liso, verdoso, en cuyo fondo se divisan unas montañas azuladas; es el cielo azul obscuro y vese una gran nube blanca á la derecha; el jinete, que lleva el sombrero en la mano, viste casaca azul obscura, pantalón negro, fajín rojo y chaleco blanco. A pesar de la importancia que esta obra representaba para el artista, ostenta bien á las claras haber sido hecha de prisa y con el mayor descuido. Únase á esto su lamentable estado de conservación, sucio, ennegrecido, pasmado y cuarteado á trozos, y se comprenderá la decepción que ante esta obra experimentan los pocos visitantes que ha tenido en los últimos tiempos.

El otro retrato *(Lámina 45)* del mismo personaje le representa de medio cuerpo, embozado en una capa azul, sacando la mano derecha por encima del embozo y dejando visible una camisa con chorreras y una cinta roja que parece alguna insignia. La cabeza, cubierta aquí con amplio sombrero con plumas blancas, es siempre la misma que en el retrato anterior y en el dibujo por el que probablemente está hecha; es débil, lo más débil del cuadro, y no parece tampoco estar copiada del natural. Conserva, no obstante, el carácter de aquella fisonomía tan fina, con mirada de águila. El fondo obscuro, de una tonalidad azulada terrosa, armoniza muy bien con los colores de la figura y trajes, dando un resultante acertado de color. Este retrato estuvo en propiedad de los



Lord Wellington.

(Pág. 122.)





D.ª Josefa Bayeu, esposa de Goya.

(Pág. 125.)

descendientes del general Álava, que se batió al lado de Wellington contra los franceses, lo cual hace pensar que, ó bien fué un obsequio del general inglés á su compañero de armas, ó un encargo del militar español que deseaba tener el retrato de su generalísimo. Hoy se encuentra en la colección Havemeyer, en Nueva York.

Desde el punto de vista artístico, son de escasa importancia los retratos de militares españoles hechos por Goya en esta fecha. En el Museo de Artillería se conserva alguno, como el del barón de Eroles, atribuído al pintor. Otros han aparecido en colecciones particulares. Es el más interesante el que representa á Juan Martín, «El Empecinado», que nos da á conocer la fisonomía enérgica del popular guerrillero. Reproducido varias veces, tal vez copiado después, parece el primero, el mejor al menos de los que conozco, el que figuró, en propiedad del Sr. Navas, en la Exposición de obras de Goya de 1900; ignoro su paradero actual.

Los años de la guerra que siguieron al de 1808, en que Goya no era pintor de Cámara y en que, como hemos visto por documentos ya dados á conocer, su situación económica era difícil y exigía anticipos sobre sus pocos encargos, son los años que vivió retirado de la ciudad, en una casa entonces muy aislada al otro lado del Manzanares, y que la gente popular conocía por «La Quinta del Sordo».

Esta quinta, esta modesta casa de campo que la desidia nacional ha dejado perder hace pocos años, estaba situada á la izquierda del puente de Segovia, según se sale de la Villa y Corte, en un altozano desde el que se descubre la vista de Madrid. Desde sus ventanas vería Goya la pintoresca silueta de la ciudad que había sido de sus triunfos, amargada entonces por los unos y por los otros, ensangrentada y temerosa de represalias y de asedios, y, como dominándola, la mole del Palacio, donde tanto el pintor trabajara, y cuyo sillón del Trono era entonces cebo por el que luchaban los ejércitos de diferentes naciones poderosas. Y allá, en el horizonte, el Guadarrama sirviendo de fondo á ese finísimo paisaje cuya belleza habían tantas veces reproducido Velázquez y el propio Goya en obras que parecen precursoras del movimiento llamado luminista, que ha dado en nuestros tiempos sus mejores frutos.

En él se han distinguido algunos españoles, singularmente un paisajista que, observador fiel del natural y enamorado del paisaje y ciudades castellanas, continuó la tradición española en consonancia con el modernismo de la época actual.

Tal vez la contemplación de aquel panorama sirviera de lenitivo al espíritu entristecido y exaltado del artista. Que tal era su estado de ánimo, parecen probarlo sus obras de estos años; entonces hizo la decoración de su casa de campo: nada más íntimo que aquellas obras que hoy se conservan en el Museo del Prado, y cuyo estudio y análisis merecerían un trabajo extenso, que no es esta la ocasión de intentar. El espíritu que animó esas creaciones vibra en aquellas escenas, trágicas todas, de aquelarres, de parcas, de visiones fantásticas. «Saturno devorando á sus hijos», decoraba el comedor de aquella casa. «La Manola», la figura más humana de cuantas reprodujo en aquellas paredes, colocada á la entrada, parecía recibir al visitante. Pero no es una de aquellas majas que el pintor hiciera años antes, llenas de vida y de gracia: es ésta una figura velada, misteriosa y casi siniestra. El efecto de todas estas obras, de originalidad suprema, está elevado al grado máximo. Bien dijo Goya que «el sueño de la razón produce monstruos». Y entre aquellas paredes así decoradas Goya producía los dibujos y aguas-fuertes con asuntos de la guerra, donde representaba á los españoles acometiendo á los franccses «Con razón ó sin ella»; un grupo de huídos, «Curarlos y á otra; aún podrán servir»; ó un campo de batalla cubierto de cadáveres, que le hace exclamar: «No importa; para eso habéis nacido». Creo yo ver tan claro y manifiesto el cambio brusco y violento que en el carácter de Goya y en su producción imprimió la guerra, que estimo inútil insistir en ello. El pintor de las majas, de las escenas galantes y de los retratos, se había transformado en el creador de estas otras escenas de dolor y de espanto, y el hombre del siglo XVIII en el hombre del siglo XIX.

No puede precisarse cuántos años ni con quién vivió en la quinta. Parece probable que no la dejara hasta su expatriación, y parece asimismo razonado el pensar que, al menos en los primeros años de su retiro, le acompañara en él su esposa Josefa Bayeu. Poco hemos hablado

de este personaje en nuestro libro: es una figura insignificante que en nada ó en poco interviene en la labor pictórica de su esposo; además, educada en el ambiente de sus hermanos, los Bayeu, de quienes pensaría que eran unos artistas completos, tendría, como ellos, un modo de ver en Arte muy distinto del de su marido; además, era de carácter fuerte y tozudo; y, en una palabra, parece que D.ª Josefa Bayeu, aparte sus virtudes, no estaba á la altura de la esposa que aquel hombre de genio extraordinario merecía. Esto, no obstante, la vida matrimonial se deslizó tranquila y armoniosa, según lo prueban las alusiones y cartas á Zapater, en que Goya habla siempre de su mujer con respeto y afecto. Enemigo, como soy, de la chismografía más ó menos erudita, no he de hacer, ni importa al caso, una relación acerca de los galanteos que se permitiera el pintor fuera de su casa. Quede sólo como dato preciso el que tuvo con su mujer legítima veinte hijos, lo cual es viva muestra de una conservación de entusiasmo amoroso y de una constancia de fidelidad conyugal, poco vulgares.

De aquellos veinte hijos, uno tan sólo, Francisco Javier, vivía en estos años y sobrevivió á su padre.

No puedo precisar la fecha del fallecimiento de Josefa Bayeu; algunos biógrafos dicen que acaeció en 1804; pero esto no es posible, pues existe (1) el testamento de los esposos Goya, fechado en Madrid, á 3 de Junio de 1811, en que nombran por único y universal heredero á su hijo legítimo Francisco Javier. D.ª Josefa debió de fallecer poco después, pues hay datos para calcular que había ya muerto en 1814.

Conocemos la fisonomía de la esposa de Goya por el retrato *(Lámina 46)* que la tradición dice ser de ella y que se conserva en el Museo del Prado (núm. 722). En él representóla Goya de medio cuerpo, con las manos cruzadas, cubiertas con guantes largos. Viste seriamente; su aspecto es modesto, su expresión simpática, la tez sonrosada, los ojos claros y su cabello de un precioso rubio de oro; es su conjunto francamente agradable.

La técnica de la obra nos demuestra estar hecha en estos años; los

(1) Publicado por el conde de la Viñaza en su «Goya».

negros pronunciados y el toque más ceñido, más apretado que el que ostentan las obras de años anteriores, lo confirman.

Fechada en el año 1810 existe una curiosa pareja de retratos pintados por Goya, obras igualmente de carácter íntimo, en que se representan, respectivamente, á D. Juan Martín de Goicoechea y á su esposa D.ª Juana Galarza de Goicoechea, amigos del pintor y consuegros, pues Javier Goya casó con Gumersinda, hija de este matrimonio. Figuran hoy estos retratos en la colección del marqués de Casa Torres. Son medias figuras, sencillas, pintadas ligeramente, de tonalidad más bien obscura; las cabezas muy reales y expresivas y el porte é indumentaria de los personajes, nos los presentan como á excelentes y sencillos señores de la clase media. El de él, dice en la parte baja, á la derecha, de letra de Goya: «D. Martín de Goicoechea P.r Goya 1810»; el de ella: «D.ª Juana Galarza, por Goya 1810».

Los retratos, que pudiéramos decir de aparato, que Goya hiciera años antes á damas y caballeros aristocráticos, no continuó produciéndolos en esta época de la guerra; uno solo conozco y no ciertamente de lo mejor del artista, que pudiera relacionarse con ellos y que, según parece, es del año 1812 ó 1813, el de la duquesa del Parque, hoy en propiedad de la marquesa de Bermejillo (Madrid). La figura de la duquesita, que no parece contar arriba de doce años, se la representa con un traje blanco de moda imperio, sentada en una peña, en medio de un paisaje con grandes árboles que cubren gran parte del fondo. Con el pelo casi rapado, más parece este personaje un muchacho que no una duquesa. Tiene una rosa en su mano derecha y con la izquierda coge un cesto en que dos palomas se picotean amorosamente. Unas plantas en primer termino, y un arroyo que corre á los pies del personaje, son de un efecto poco agradable y contribuyen á afear el conjunto de esta obra convencional y poco espontánea. Aparte esas deficiencias y su mediano estado de conservación, la obra en general es fina; la cabeza parece estar algo barrida, especialmente en sus líneas de contorno, pelo y, sobre todo, en la oreja.

De carácter totalmente distinto es otro retrato de estos años, modelo de ingenuidad y de sencillez artística: el del niño Pepito Çorte



Pepito Corte.

(Pág. 127.)

(Lámina 47), firmado y fechado, aun cuando la fecha esté tan borrosa que no se puede precisar si es del 13 ó del 18; parece lo primero, y quizás el letrero que dice el nombre del personaje y «Por Goya» es posterior. Su autenticidad, de todos modos, es indiscutible. Pepito es un niño de tez morena y pelo rubio, que á su expresión infantil une un gesto triste que le da un encanto y simpatía grandes. Se nos presenta de frente, rodeado de sus juguetes; viste una chaquetilla verde, adornada con puntillas blancas y vivos dorados, calzones blancos, medias rosa y zapatos amarillo claro; á tanto color hay que añadir el azul del tambor, el rojo y blanco de las plumas del sombrero, el piso rojizo, el caballo de cartón obscuro y el fondo gris pizarra unido, que dan una delicadeza particular á este precioso retrato. Su técnica es de apariencia ligera: muy aceitoso en su pincelada, y puede servir como tipo de estas obras de transición ó de paso á aquellos retratos de los últimos años del artista en que todo es expresión y vida.

A esta época que estudiamos parece que deben relacionarse varios retratos en que el carácter es la cualidad especialmente perseguida por el autor. Sirvan de tipo el busto de un personaje anciano que se dice es el historiador Padre La Canal, de mucho carácter, y que posee D. José Lázaro, y la cabeza de «El Tío Paquete», ciego popular de las gradas de San Felipe, de manera muy original y envuelta, propiedad del conde de Doña Marina, obra que tal vez no sea propiamente un retrato, sino más bien un estudio de cabeza.

Y estimo que en esta fase del artista, desarrollada por él en los primeros años del siglo XIX, debe citarse el retrato de un monje, que se conserva en la Real Academia de la Historia. Es un busto finísimo de color, hecho con tan poca pasta que le da la apariencia de una acuarela, y que ostenta las especialísimas cualidades del artista desarrolladas en años posteriores. El ser poco conocido y el haberse identificado el personaje últimamente, le dan un especial interés. Se trata, según afirma Fr. Macario Sánchez y López, erudito y artista agustino, de otro padre de su Orden, del agustino Fr. Juan Fernández de Rojas, del convento de San Felipe el Real. Era este monje, inteligente sin duda, á juzgar por la expresiva fisonomía que Goya nos hace conocer, un sabio teólogo,

continuador de la España Sagrada. Poeta al mismo tiempo, cultivó las Musas en Salamanca en sus años juveniles y á él se debe una égloga y una canción á la muerte de *Delio;* sus obras de este género las publicó con el pseudónimo de *Liseno.* Empleó otro pseudónimo, por el que es más conocido: el de *Licenciado Francisco Agustín Florencio*, con el que publicó una «Crotalogía ó ciencia de las castañuelas», obra humorística en que se burlaba de la pedantería científica de sus coetáneos.

Y creo que es éste el lugar de dejar citado el retrato de un fraile franciscano, de interés singular, que se conserva en el Museo de Berlín (núm. 1619 B.), para donde lo adquirió hace algunos años su director, Dr. Von Bode. De más de medio cuerpo, sentado, apoyando su mano derecha en una mesa, este fraile anónimo se nos presenta casi de frente. Es una figura llena de vida y de una expresión felicísima; es la verdad misma. Es obra de pocos colores: el hábito, azulado pizarra, se destaca sobre un fondo gris caliente, y sólo el rojo del tapete que cubre la mesa se separa, en parte, de las tonalidades neutras dominantes. Sobria y sencilla de ejecución, sincera é ingenua, es ésta una obra que guarda un estrecho parentesco artístico con las de Velázquez. Muestra bien á las claras que Goya, á pesar de sus cambios, de la personalidad que adquirió y de su maestría, no olvidó nunca lo mucho que el arte de Velázquez le impresionara en los años de su formación como retratista, y prueba, una vez más, que las cualidades tan definidas y marcadas de la Escuela Española, continuaban á través de las transformaciones de carácter más externo, determinadas por influencias pasajeras é impuestas por el gusto y preferencias de cada época.



Fernando VII.

(Pág. 131.)

CAPÍTULO VIII

1814-1828.—ÚLTIMOS RETRATOS PINTADOS POR GOYA EN MADRID. EL EXPATRIADO

Al posesionarse del trono de España Fernando VII, Goya aparece con los mismos títulos y categoría que gozara en el reinado de Carlos IV. Pero, no obstante, su situación en Palacio era muy distinta, y más difícil que en aquellos años que precedieron á la invasión. El rey Fernando, que no se singularizaba precisamente por sus cualidades afectivas y generosas, tenía necesariamente que ver en el pintor á un favorito de sus padres y á un amigo y protegido de Godoy y de los personajes de la Corte de los tiempos pasados. Por su parte, al pintor no podía serle grata la persona del Rey *Deseado,* que, á más de haber sido mal hijo con aquellos que tanto protegieran á Goya, y mal patriota luego en el destierro, parecía volver con resolución firme de equiparar su conducta como monarca á aquella que ya había hecho famosa como hijo y como español. Añádase á esto, que cuando por vez primera Goya se presentó á Fernando, cuéntase que éste le recibió de modo violento y le significó que le debía hacer ahorcar, pero que le perdonaba y que siguiera pintando como hasta entonces.

Algunos críticos, von Loga especialmente, suponen que gran parte de los retratos que Goya hiciera de Fernando VII no son de estos años,

sino anteriores, de aquella breve temporada posterior al motín de Aranjuez y antes de la invasión francesa, en que el Príncipe de Asturias funcionó de rey. No parece esto probable; en aquellas pocas semanas la vida fué muy turbulenta para pintar obras de carácter oficial. Si se examinan atentamente estos retratos, se advertirá que en algunos, muy pocos, yo tan sólo conozco dos, el personaje, en efecto, aparece algo más joven que en los restantes; es el uno un busto con la piel de armiño al cuello que figuró, fuera del catálogo, en la Exposición de obras de Goya 1900, en propiedad del conde de Valderro; y es el otro el retrato ecuestre que guarda la Real Academia de San Fernando, en que el joven rey cabalga sobre un corcel obscuro por un árido paisaje, con la bengala en su diestra; recuerda esta obra á los retratos similares de Velázquez; vista al trasluz (en fotografía) é invertida consiguientemente, se puede apreciar más esta semejanza, muy notoria, especialmente con el «Retrato ecuestre del Príncipe D. Baltasar Carlos». Puede, pues, establecerse que estos dos retratos son de 1808; pero los restantes, y no son pocos, son indudablemente de estos años inmediatamente posteriores al de 1814.

Ocurrió en esta época algo semejante á lo que aconteciera cuando la elevación al trono de Carlos IV: los Ministerios, Centros oficiales, Academias, etc., pedirían un retrato del monarca y, de éstos, muchos se encargarían al pintor de Cámara el cual pintaría pronto y de prisa las obras para servir tanto pedido y se haría ayudar por discípulos.

Aun cuando la cabeza en casi todos es idéntica, lo cual nos demuestra estar hecha por el mismo estudio y no directamente del natural, estos retratos son distintos de proporciones y diferentes en ellos son también la indumentaria que ostenta el personaje y el fondo de la obra. Los hay en que aparece Fernando VII con manto real como el del Museo del Prado (núm. 735) y otros, y éstos son los más, en que viste de militar, con uniformes varios, y en que se le supone en un campo de batalla ó, al menos, en un campamento de maniobras, á juzgar por los caballos y tropas que se ven en el fondo. Han dicho varios críticos, Araujo entre ellos, que todos estos retratos, los unos y los otros, son de lo peor que el autor hizo en este género. No me parece tal afir-

mación rigurosamente exacta. Estos retratos son, en general, débiles por las razones ya expuestas y reforzadas por el poquísimo interés que podía sacarse de aquel modelo de cuerpo nada airoso y fisonomía nada sugestiva; pero hay algunos de ellos de técnica magistral. Sirvan de ejemplo el del Museo del Prado (núm. 724) *(Lámina 48)* en que se representa al rey en pie, con caballos en el fondo, y otro del mismo género que pude ver hace algunos años en el Consejo Supremo de la Guerra, donde estaba casi ignorado. Es obra ligeramente pintada, muy suelta y fácil; en el fondo también hay jinetes y caballos, pero más alejados que en el cuadro del Museo, y á galope, como dando una carga. La cabeza es siempre lo más flojo, por estar copiada de un estudio. Parece ser esta obra posterior en algunos años á las antes citadas, á causa, según se me dijo, de que la casaca más estrecha, abierta aquí, denota un cambio en la hechura del uniforme, no usado hasta los años posteriores al de 1814. De este año parece que data otro retrato de Fernando VII, de importancia por su composición y aparato; el que le representa con uniforme rojo y la corona real, en la Dirección del Canal de Aragón, en Zaragoza. Von Loga cita aún otro retrato, busto del mismo rey, por Goya, conservado en Pamplona en la Diputación provincial.

Para el pintor, cuya actividad no encontraba reposo, y que desde joven, con prontitud de observación, estaba habituado á ver rápidamente, no le fué difícil, cuando en esta época la presteza y seguridad de su mano eran tan grandes, proponerse problemas pictóricos á los que hoy concedemos el mayor interés.

El año 1815 es fecha en la que pintó diversos y muy singulares retratos. Uno de ellos es el tan importante del duque de San Carlos, tercero de su título, una de las figuras más influyentes en la política española de dicha época. Fué mayordomo de Fernando VII en los años de su expatriación en Valencey, y después teniente general y embajador en Lisboa y París. Falleció en 1828. En su retrato *(Lámina 49)*, que se conserva en la Dirección del Canal Imperial de Aragón, en Zaragoza, represéntase al duque, personaje aristocrático de porte señoril, que avanza majestuoso, con su traje cortesano, obscuro, destacándose sobre

fondo gris, apoyando su mano izquierda en un alto bastón de mando; es una obra de una frescura de colorido que recuerda los retratos de los años anteriores á la guerra. En la parte baja se lee: «El Excmo. Sr. Duque de San Carlos por Goya. Año 1815.» Fué hecho, sin duda, por el mismo procedimiento utilizado por el pintor años antes: copiando ante el modelo la cabeza y haciendo por ella después el retrato grande. Esta cabeza, este estudio, finísimo de color y ligero de ejecución, se conserva en la colección del conde de Villagonzalo. Se diferencia de aquellos estudios de cabezas para el cuadro de «La Familia de Carlos IV», en que está pintado en tabla, muy gruesa por cierto, tosca y sin desbastar siquiera en la parte posterior; pero la imprimación es casi la misma, gris rojiza, algo más clara que la usada en años anteriores. En la parte baja de esta tabla, no cubierta del todo con la pintura, ha dejado con la espátula trozos de color mezclados y como restos de paleta.

Casi idéntico al retrato grande del duque de San Carlos existe uno, de tamaño reducido, valiosísimo, en el que la figura, debido á su proporción en relación al fondo, resulta graciosa, de técnica muy picante y de una seguridad de pincelada segura; guárdase en la colección del marqués de la Torrecilla (Madrid). Se considera como boceto del cuadro grande; pero á mí, más que boceto, me parece, á causa de lo muy acabada que está, una feliz y cuidada repetición en pequeño.

Del mismo año es también el retrato del grabador Rafael Esteve, del Museo de Valencia, obra asimismo muy saliente. Sería Esteve amigo de Goya; figuraba desde 1803 como grabador de Cámara, y el pintor celebró en más de una ocasión el arte de su amigo. El retrato tiene un cierto carácter íntimo que le hace doblemente simpático.

Curioso es en extremo otro retrato de busto prolongado de un personaje anónimo vestido de uniforme, y que en su mano derecha lleva un papel en que dice: «Auctibus Reipublicæ expulsus. Pintado p.r Goya. 1815». Perteneció á D. Enrique O'Shea (Madrid). Y digo que esta obra, poco conocida, es singularmente curiosa por la técnica que ostenta. Está pintada sobre tela muy obscura, casi negra, hecha con pinceladas pequeñas, como para lograr una vibración particular; manera es ésta que denota una absoluta novedad en el arte de su autor,



El duque de San Carlos.

(Pág. 131.)

innovación del mayor interés en aquellos años, y que es al propio tiempo que un intento de técnica nueva, uno de los primeros pasos de Goya hacia la manera que caracteriza sus últimas obras tan singulares y que, á mi juicio, han tenido tan gran trascendencia. Se aprecia en la obra un cambio manifiesto de los valores del color, debido, probablemente, á lo obscuro de la preparación que con el tiempo aparece en diferentes puntos, cambiando la tonalidad del conjunto. Desconozco el paradero de esta obra de importancia para el estudio del desarrollo pictórico del autor.

Y asimismo debe citarse otro retrato semejante al anterior, de parecidas proporciones, que salió de España no ha muchos años, de un caballero con uniforme y de semejante técnica al citado, si bien menos definida y marcada.

Firmado, fechado en 1815, nos dejó el artista su retrato de busto, conservado hoy en la Real Academia de San Fernando *(Lámina 50)*. La cabeza es de un realismo extraordinario: refleja el buen estado y la relativa y aparente juventud que el artista conservaba á sus sesenta y nueve años. Habían pasado los tiempos borrascosos de la guerra, y esperaba volver el pintor en absoluta plenitud á su labor serena. Es el retrato suyo más simpático que conocemos y nos le muestra en la época más interesante de su vida. A su boca, ligeramente contraída por una melancólica sonrisa, se auna la expresión de los ojos, que miran amables, algo hundidos bajo la frente grande y bombeada que aún coronan algunos cabellos no del todo blancos. La intimidad de esta obra, reflejada en su expresión, en todo, hasta en su indumentaria, propia de taller y de trabajo, nos colocan en una comunidad espiritual con el artista, el cual parece sonreir de los que nos hemos permitido hablar de él omitiendo tanto como no supimos decir, y diciendo, en cambio, no pocas cosas que están de más. Cuando se estudia la figura y la producción de uno de estos hombres extraordinarios, ocurre lo que frecuentemente acaece en el trato personal: que su continuidad, las conversaciones, detalles varios, engendran en este caso una simpatía, como el estudio de las obras, las peripecias de la vida, algo que se investiga, una leyenda falsa que se echa por tierra, determinan en aquél un estado

de entusiasmo, de admiración, de simpatía, asimismo muy singulares. Así, cuando nos vemos frente al retrato del personaje del que nos atrevimos á hablar y tuvimos el atrevimiento de juzgarle, y el retrato es como éste, tan sincero y sencillo, hecho, probablemente, para un amigo ó para un familiar, nos parece que comunicamos con el retratado como con persona querida á quien un día tratamos con intimidad y cariño y á la que ya no volveremos á ver más que en imagen. De mí sé decir que este busto, que ahora cumple los cien años, si así puedo expresarme, es, de todos los retratos del pintor, al que más valor presto y más devoción tengo, tal vez por ser aquel que me representa más fielmente al Goya que yo he creído conocer, ó, al menos, me he imaginado al estudiar su obra y su vida, desprovisto de todo prejuicio y con toda la buena voluntad de que soy capaz.

Existe de esta obra una repetición con variantes en el Museo del Prado (núm. 723). Alguien dijo que era una copia y hasta precisó que hecha por Alenza. No parece así; la estimo como una repetición del autor, si bien no tan saliente como la de la Academia. En el catálogo del Museo aparecen dos errores evidentes, que seguramente serán subsanados en la próxima edición, al mencionar este lienzo. Refiérese el uno á la edad del retratado, y el otro á que sea esta cabeza un estudio para un cuadro, pintado seis años más tarde y del que después hablaremos consiguientemente.

El retrato de D. Manuel García de la Prada (1) es muy típico de esta época, á juzgar por la indumentaria del personaje que viste levita azul con botones dorados y pantalón de mahón; se le representa en pie, apoyándose en una silla con la mano izquierda y acariciando con la

---

(1) D. Manuel García de la Prada era un amigo de Goya y de Moratín, y fué quien entregó á la Real Academia de San Fernando, el año de 1828, el primer retrato que á Moratín hiciera Goya. Insisto en hablar de este retrato, ya citado anteriormente por mí en esta obra, porque el conde de la Viñaza, en la suya, al darnos á conocer la fecha de este lienzo lo atribuye á 1799, y yo lo hago, atendiendo á la edad del retratado y á otros detalles de técnica, etc., á algunos años antes, y como quiera que se trata de una obra de valor iconográfico excepcional, deseo que mi afirmación no parezca gratuita ni ligera. El conde de la Viñaza, que tan documentadamente habla en su obra, tal vez esté en lo cierto en este punto; pero como no aduce en él prueba terminante, continúo yo en mi creencia, fundada en las razones ya expuestas.



Goya en 1815. Autorretrato.

(Pág. 133.)

derecha á un perrito. Vi esta obra en el extranjero en más de una ocasión y en diferentes sitios; creo que salió de España hace bastantes años.

«D.ña Manuela Giron y Pimentel Duquesa de Abrantes. P.r Goya 1816», dice en un papel de música que la joven y bella duquesa tiene en su mano derecha, en este retrato de medio cuerpo. Viste elegantemente y adorna su cabeza con una diadema de flores. Pertenece esta obra al conde de la Quinta de la Enjarada (Madrid).

Del mismo año es otro retrato muy importante. El de D. Francisco Téllez Girón, duque de Osuna, que se conserva en el Museo Bonnat de Bayona. Este duque, décimo de su título, es el hijo de los protectores de Goya en los comienzos de su carrera y es el mayor de aquellos niños que figuran en el grupo de familia «Retrato de los Duques de Osuna con sus hijos» (núm. 739) del Museo del Prado y del que nos hemos ocupado al estudiar las obras gríseas de Goya. En pie, descubierto, apoyándose con su brazo izquierdo en una peña situada en una altura que domina á un valle, el personaje, muy rubio y un poco gordiflón, lee en un papel que tiene en su mano derecha. En segundo término y en un declive del terreno le espera su caballo al cuidado de un caballerizo. Viste el duque frac negro y calzón de ante. El conjunto de la obra, con las rocas, los árboles y el cielo es gríseo; pero no recuerda las tonalidades de sus obras en gris de veinte años antes; es ésta más obscura, más intensa, más caliente. Anima el colorido, un poco monótono, el rojo de la casaca del servidor. Es un cuadro de técnica muy suelta y muy típico de estos años. Pintado con una absoluta despreocupación de que este ó el otro trozo resulte bien, se advierte que es el conjunto, la totalidad de la pintura, á lo que se ha supeditado todo lo demás. En retratos anteriores de esta importancia se ha visto que solía el artista hacer una cabeza estudiada del modelo que le sirviera como de preparación y para valerse después de ella. De éste lo que conozco es un boceto muy suelto del conjunto del cuadro, boceto que demuestra no importarle gran cosa la figura, pues se advierte que está hecho con otro modelo que en nada se parece al duque: lo importante para él en esta ocasión era la composición, el conjunto, la mancha. Eso, no

obstante, la cabeza en el cuadro grande está acabada y tiene gran carácter y distinción. Está firmada esta obra: «El Duque de Osuna por Goya 1816».

Este retrato y otras obras de estos años tienen una íntima analogía como manera, como tonalidad, como preocupación pictórica entre sí. Varían mucho, es cierto, como asunto: son unas fantásticas, son otras trozos de paisaje que algo de fantástico tienen también y son varias retratos en los cuales poco puede intervenir la fantasía; pero la técnica tiene siempre una analogía que las relaciona como de la misma época y las diferencia de todas las anteriores de Goya.

Ya no hace aquellas majas, modelos de gracia y gentileza; pero pinta algunas figuras y damas con mantilla, con encajes y calados sobre trozos de desnudo, que son de una maestría y demuestran un dominio de técnica insuperable. Tómese como tipo de esta clase de obras aquel «Retrato de señora» que, después de haber figurado en varias Exposiciones, se guarda hoy en Dublin, en la «National Gallery of Ireland». Es una dama graciosa y expresiva, no muy joven, que sonríe ligeramente. Ha desaparecido en esta obra en absoluto la pincelada larga aceitosa, el aprovechar el churre de los colores para sustituirlo por pinceladas pequeñas, que no se unen, que no se funden, con objeto de que den á la pintura una viveza y una vibración de que necesariamente tiene que carecer la pintura de pincelada amplia y larga. Esta técnica — interpretación especial de Goya en estos años—no es, á mi juicio, sino un origen de toda una escuela de técnica que se desarrolló después, muchos años más tarde, y que con el nombre de impresionismo primero, y de puntillismo después, en una de sus derivaciones, aspiraba á evitar los planos de color en el cuadro y hacer que veamos la pintura como vemos el natural, es decir, descompuesto en multitud de matices. La fusión se realiza tan sólo en la retina, en la imagen que nos representamos, pero no se da en la obra misma. Doy á esta innovación de Goya la mayor importancia, y, unida á algo de que voy á hablar muy luego, la creo el fundamento de la técnica de las obras de Goya que va á manifestarse en los años siguientes.

Parece éste el lugar de dejar citado, aun cuando de su fecha exacta

no estoy muy cierto, aquel retrato «Joven Española» (núm. 1705 A) del Museo del Louvre, de un realismo y sencillez notables.

El año de 1817 recibió Goya el encargo del importante cuadro en que había de representar á las Santas Justa y Rufina para la catedral de Sevilla. A pesar de su avanzada edad, hizo el largo viaje, y en la ciudad andaluza halló amable hospitalidad en casa del pintor D. José María Arango, á cuyo hijo retrató en agradecimiento. No es esta ocasión de hablar de aquel cuadro de carácter religioso ni de su precioso boceto, que fué propiedad del erudito é inteligente coleccionista—de inolvidable recuerdo para los amantes del arte patrio—Don Pablo Bosch, recientemente fallecido, quien en su última voluntad legó esta obra con toda su colección al Museo del Prado.

Los años siguientes son del mayor interés en la marcha del pintor: no podemos seguirle obra por obra citándolas con un riguroso orden cronológico; pero obsérvase en su producción de los años 1818, 19 y 20 algo particular, una influencia muy marcada en aquel hombre que aprendía siempre y con el mismo entusiasmo á los setenta y cuatro años como el que había demostrado en su época moza. De sus obras de estos tres años es la más importante por composición, número de figuras representadas, dimensiones, etc., la ejecutada en el año 1820, «La Comunión de San José de Calasanz», para las Escuelas Pías de San Antonio, donde aún se conserva en su iglesia, tan popular en Madrid, y más bien conocida por San Antón, en la calle de Hortaleza. El precioso boceto de este cuadro se conserva en el ya citado Museo Bonnat, de Bayona.

Goya había pintado desde que hizo el cuadro para la catedral de Sevilla otras varias composiciones de carácter religioso: cítanse «Las lágrimas de San Pedro», «Santa Isabel», «San Ildefonso» y el «Huerto de Getsemaní», fechado éste en 1819. ¿Era casual, tan sólo debido á encargos, la producción de carácter religioso en esta época, ó, por el contrario, Goya deseó en estos años resolver asuntos y realizar composiciones religiosas? No parece fácil contestar á esta interrogación, pero, en cambio, puede afirmarse que en «La Comunión de San José de Calasanz» encontramos un ambiente de tristeza, una expresión de renunciamiento y de ascetismo totalmente nuevos en Goya, y que no hacen

pensar ni en nada recuerdan, ciertamente, al decorador de la capilla de San Antonio de la Florida. En la obra de San José de Calasanz se representa al santo enfermo, casi moribundo, que recibe de manos de un sacerdote la última comunión; varias figuras en el fondo contemplan aquella triste escena que se desarrolla en el interior de un templo de gríseas paredes, desguarnecidas y débilmente iluminadas por la luz tenue y fría de la mañana. Goya, al propio tiempo que buscaba en su expresión una mayor vida y espiritualidad con que dotar á sus personajes, evolucionaba en la técnica en el sentido que ya hemos apreciado, y todo ello daba como resultante un arte que en él parece nuevo, menos brillante que aquel á que nos tenía acostumbrados, pero de una delicadeza de forma y de una sensibilidad superiores á la de sus anteriores producciones. A esto, sin duda, le llevaba su estado de espíritu, sus preferencias, su exaltación, lo que fuera; y así como treinta años antes encontró en la técnica de Velázquez la última expresión que necesitase para resolver los retratos finísimos en gris que entonces realizara, encontró en esta ocasión en las obras de otro artista poco apreciado en aquellos años, del Greco, la expresión del espíritu, la vida, el alma con que él quería dotar á sus creaciones. Recordemos en el citado cuadro de «La Comunión de San José de Calasanz» la tonalidad general, la mancha de la obra. Los blancos tan típicos del Greco—esos blancos fríos, plata, que nunca son blancos, y que jamás han sido superados por artista alguno en dar la sensación del blanco—, los volvemos á encontrar en la obra de Goya. La relación de los dos tonos, gríseo plomizo el uno, oro viejo el otro, de la casulla del sacerdote, el rojo del cojín, parecen arrancados de obras del Greco y producidos por la misma paleta, y, sobre todo, la espiritualización de aquellos semblantes y la idea dominante de la obra sorprenden en Goya y hay que ir á buscar cuál ha sido la influencia que le determinara. Para mí ésta es evidente como he dicho. Goya conocía las obras del Greco, él había estado en Toledo años antes; pero era esto cuando su arte, de un orden completamente distinto, para nada requería las cualidades dominantes en las obras de Theotocópuli. Volvió el pintor á Toledo en esta época, tal vez de camino para Sevilla, y creo que, aunque en hipótesis, no es aventurado el pensar que en estos años vió en las



José L. Munárriz.

(Pág. 139.)

obras del Greco algo que supo después reflejar en otras suyas, singularmente en la que nos ocupa.

Veamos esta influencia en su aspecto de retratista. Mejor que en otra alguna de sus obras de este género creo que se aprecia en el retrato de medio cuerpo del preceptista D. José Luis Munárriz *(Lámina 51)*, que se conserva en la Real Academia de San Fernando. El personaje, sentado á una mesa sobre la que apoya su brazo izquierdo, cuya mano tiene entre sus dedos un libro entreabierto, casi de frente, viste una especie de capa de cuello alto, dejando ver la corbata y el rizado de la pechera; los libros del fondo, sin duda las lecturas preferidas de Munárriz, son obras de Horacio, Virgilio, Camoëns, Quintiliano, Boileau, Petrarca y *El Quijote* y *The Spectator.* Aprecio en esta pintura uno de los retratos más fuertes de su autor; no ya una inspiración, sino una obsesión en recordar los retratos del Greco, tan llenos de vida, tan espirituales y tan singulares de color. Y bien visto y recordado y ejecutado luego con fineza y saber supremos, está por Goya.

La vida que reflejan los ojos, la boca y su expresión, lo fino del pelo, los tonos violetas que apuntan en las sombras, todo parece arrancado de las cabezas del Greco. Y lo mismo ocurre con la mano, esa mano tan construída, aunque poco delineada, con sus luces y sombras, y tan justa de color. Esta supeditación de todas las cualidades artísticas al logro de la expresión, caracterizará las obras de Goya desde esta época hasta el ya próximo fin de su vida. El retrato de Munárriz está firmado y fechado «D. José Munarriz. P.r Goya 1818». De este año se ha dicho siempre que era, así lo publica el Sr. Sentenach, así lo creo yo también, á juzgar por la manera de época tan caracterizada en el pintor. Pero examinando de nuevo esa firma y fecha, más me ha parecido leer en el último número un 5 que un 8. En último término, esta diferencia de tres años no alteraría en sus líneas generales la evolución que por esta fecha hemos observado en la producción del artista, y que considero tan evidente.

Goya, hombre abierto hasta sus últimos años á todo género de impresiones é influencias, y que iba á buscar los elementos expresivos más apropiados y en consonancia con el arte que en cada momento de

su desarrollo pictórico necesitara, no fué nunca un imitador de nadie y su originalidad se imponía pronto y daba por resultado ese arte personal, visto en su origen en otro ajeno á él, pero pronto singularizado y goyesco. Ocurrió en estos años, lo que había acontecido en su juventud; y como entonces encontrara en las obras de Velázquez los elementos expresivos que se asimiló, para después hacer arte propio, sin que en modo alguno pueda decirse que imitó á Velázquez, así ahora vió en la manera y técnica especialísima del Greco, elementos de los que se adueñó para crear después este arte suyo de los últimos años, más espiritual que el anterior, más firme, más expresivo, en que la parte material y su dominio ceden no poco lugar á la sensibilidad y en el que se advierte una preocupación por penetrar en el fondo, en la vida de los personajes, á lograr una sensación de arte, á trueque á menudo de deficiencias de forma y de menor brillantez de colorido. A las notas gríseas de su primera manifestación, ya definida y personal, siguieron las obras de color riquísimo, atrevido y variado; puede, pues, definirse esta tercera manifestación, como aquella en que el blanco y el negro aparente dominan aparentemente también en la coloración de sus obras; examinadas con cuidado, muestran colores variadísimos, matices infinitos, todos en pequeñas pinceladas, descompuestos, no formando jamás planos de color y como dominados por el blanco y por el negro que, como los del Greco, tal nos parecen si bien no lo son, pues ni el blanco y el negro puros se dan jamás en la naturaleza ni han sido reproducidos por ningún pintor observador ni colorista.

El momento de relación directa entre Goya y el arte del Greco lo marcan las dos obras citadas «La Comunión de San José de Calasanz» y el retrato de Munárriz. Lo que del Greco aprendiera nuestro pintor, manifiéstase en las obras que desde estos años produjera hasta su muerte, pero no ya de manera tan definida como en estas dos pinturas, que sin duda son las que determinan el momento de la influencia y un instante culminante en la evolución del arte de Goya.

Retratos de estos años de grande importancia se conocen varios. Es uno de ellos el del arquitecto D. Tiburcio Pérez *(Lámina 52)*, gran amigo de Goya y á quien el pintor retrató en mangas de camisa, con los brazos



Tiburcio Pérez.

(Pág. 140.)

cruzados, creando una obra de una fuerza y realismo insuperables. Consérvase hoy en la colección Havemeyer, en Nueva York. Con él salió de España, pero tomó después distinto derrotero, el retrato de otro arquitecto, D. Juan Antonio Cuervo, vestido de uniforme y trabajando en unos planos.

El artista sufrió una grave enfermedad á fines del año 1819. Salvóse de ella gracias á la pericia y cuidados de su médico y amigo particular el doctor Arrieta. El pintor quiso pagar, con una especie de cuadro votivo, la cariñosa asistencia del médico. Se representó en gravísimo estado, con los ojos cerrados, en brazos de Arrieta, que, solícito, le hace beber un brevaje, mientras él con sus manos crispadas araña las sábanas. Unas figuras, al parecer monjes, en la penumbra y en segundo término, caracterizan la gravedad de la situación.

Esta obra se expuso en la Academia de San Fernando, y se dice que «llamó la atención de todos por la semejanza y expresión de ambos personajes, por las espontaneidad del pincel y por el efecto vaporoso de la escena, sin grandes alardes de claro obscuro». Consta asimismo que el casi único discípulo de Goya entonces, Juliá, hizo de él dos copias en el mismo estudio de Goya. El paradero del original se desconoce. Una de las dos copias de Juliá, que tiene, á más de su mérito artístico, el interés de darnos á conocer esta curiosa composición, se conserva en posesión de D. Lorenzo Moret y Remisa (Madrid). Una inscripción en la parte baja en que está fielmente copiado hasta el carácter de la letra de Goya, dice:

«Goya agradecido á su amigo Arrieta por el acierto y esmero con q.e le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad padecida á fines del año 1819 á los setenta y tres de su edad. Lo pintó en 1820.»

Se cita también otra reprodución de este cuadro, que desconozco, conservada en la provincia de Guipúzcoa. Tal vez sea la otra copia que hizo Juliá. Como ya dije al hablar del autorretrato de Goya fechado el año 1915 y que por alguien pasaba equivocadamente como el boceto de la cabeza para este cuadro, insisto en que nada tiene que ver con la figura del pintor en la composición descrita. Aun cuando no habían pa-

sado mas que cinco años entre las fechas de las obras, el aspecto de Goya había cambiado totalmente y aquí se nos presenta ya como un anciano padecido, de tez ajada y pelo blanco.

Repuesto de su enfermedad, el pintor siguió trabajando y desde este año de 1820 al del 24, conocemos algunos retratos de la mayor importancia. Sirva de tipo el de D. Ramón Satue *(Lámina 53)*, en la colección del doctor Carvallo, Tours (Francia). El personaje en pie, representado hasta las rodillas, se presenta sencillamente vistiendo traje negro, chaleco rojo y chorrera blanca, con las manos en los bolsillos del pantalón y destacándose sobre un fondo gris liso. La cabeza, fina y brillante, está bastante estudiada; el resto hecho ligeramente, pero muy bien de relación de valores y de encaje. La conservación de esta obra es excelente. En el fondo, á la izquierda, en la parte baja, dice una inscripción: «Don Ramón Satue, alcalde de Corte. P.r Goya 1823».

Firmado y fechado en 1824 existe otro retrato muy interesante, el de D.ª María Martínez de Puga. Se la representa en pie hasta las rodillas, con un traje sencillo negro, guantes blancos, un pañuelo y un abanico. Un reloj prendido á la cintura se sujeta por una cadenita que cruza su cuello descubierto. Perteneció esta dama de la clase media á una familia amiga del pintor. La obra, muy típica de estos años, obra de aquellas que, sin duda, impresionaron tanto á Manet, por su sencillez y clara visión de la figura humana, pertenece hoy á las Galerías Knœdler (Nueva York-Londres-París). Aun cuando tan sólo es un dibujo, debe quedar mencionado y en este lugar, el interesante retrato que Goya hizo de su hijo, propiedad hoy del inteligente coleccionista D. Félix Boix. Está firmado y fechado en 1824.

Existe una obra magnífica de Goya en el Museo de Castres (Francia), que puede figurar en una enumeración de retratos de Goya, por ser una reunión, un grupo de personajes en asamblea. Ha pasado inadvertido ó le han dado poca importancia casi todos los críticos que acerca de Goya han escrito. Tan sólo M. Lafond, que tanto se ha ocupado de arte español, concede á esta obra singular interés y la atribuye, creo que acertadamente, á estos años. Trátase de un gran lienzo (4,30^{m} de largo por 3,18^{m} de alto) donde se representa un salón visto de frente



Ramón Satue.

(Pág. 142.)

é iluminado de izquierda á derecha; la perspectiva recuerda en algo las del famoso lienzo de Velázquez «Las Hilanderas»; el reflejo de la luz del sol, algo amarillento, se proyecta en el piso rojo tiñendo de este color parte de la composición; el resto es más bien gris y la penumbra muy pronunciada. El fondo de este recinto lo ocupa una mesa larga á la que están sentados doce personajes, vestidos de uniformes varios, algunos de sacerdote, y presididos por un militar en el que me parece reconocer á Fernando VII. El primer término lo ocupan á derecha é izquierda muchas figuras — público — muy movidas y en las que se advierte cierta agitación; están sentadas en sillas y en diferentes posturas, algunas por cierto poco correctas y ceremoniosas: las piernas cruzadas ó extendidas, los brazos atrás, los unos; las manos metidas en los bolsillos, los otros; unos hablan con el vecino, otros miran aburridos al suelo ó al techo. Visten además trajes extraños y diversos; unos aún con las antiguas modas, con pelucas, y otros á la moderna, alternando con monjes y algún campesino.

Lo que yo desconozco en absoluto es lo que representa esta composición; es una Junta, una Asamblea, pero nada más puede afirmarse. ¿Es el Consejo de Filipinas? ¿Tal vez una reunión de los Cinco Gremios mayores, como piensa von Loga, á causa de estar los asistentes colocados en cinco filas? Es lo cierto que se desconoce en absoluto el encargo del cuadro y su primer poseedor, circunstancia que nos revelaría su asunto.

El boceto de esta obra se conserva en el Museo de Berlín.

Este curioso lienzo fué legado á la villa de Castres por el hijo del pintor Briguiboul, y, según M. Lafond, es el mismo que figuró en Madrid en propiedad de D. Angel M. Terradillos. Con él fueron legados á la villa de Castres dos retratos más atribuídos á Goya: uno anterior á la época de este cuadro, repetición con variantes del que figura en Bayona en el Museo Bonnat, ya citado, y otro el de un caballero desconocido y de menos interés artístico.

Creo que debe atribuirse á esta época del artista el busto de una dama de cara y expresión un poco extrañas, que con el pelo recortado, unos pendientes colgantes grandes y cubierta con un chal, pudo verse

en la Exposición de Antiguos Maestros Españoles celebrada en Londres (Grafton Galleries) en 1913-1914. Hasta aquel entonces era poco conocida. La fineza de tonos, los grises; el conjunto de esta obra la relacionan con el arte que Degas hiciera tan justamente famoso á fines del siglo XIX. Figuró esta obra en la venta de la colección Rouart, en París, en Diciembre de 1912, y pertenece actualmente á Sir Hugh Lane (Inglaterra).

Los retratos citados y descritos en esta última época del artista, puede observarse que son en su casi totalidad retratos íntimos, de gente sencilla, de amigos, sin duda, del pintor. No son como los que Goya pintara en la época de Carlos IV, de príncipes, de aristócratas y de personajes. No por esto son menos interesantes para el arte, para el crítico, para el aficionado ni para la posteridad; pero para la vida del pintor son de un resultado y consecuencias muy diferentes; aquéllos fueron retratos espléndidamente retribuídos; éstos no parecen tener otro valor que el de la ofrenda amistosa. Las noticias que se tienen de la vida de Goya parecen comprobar las consecuencias que se desprenden de mi observación: el pintor en estos años hacía vida muy modesta que contrastaba con su vida relativamente brillante de los años pasados.

El viaje de Goya á Francia se realizó el año 1824, no el 1822 como alguien supuso. Lo demuestra el que, no habiendo vuelto de Francia más que en una ocasión, en 1827, que pasó en España una breve temporada, y conociendo obras suyas fechadas en 1824, éstas no pudieron hacerse sino antes de su primer viaje. Además, todas las referencias que se tienen de su estancia en Francia, y no son pocas, son del año de 1824 ó de los siguientes.

Las causas que determinaron á Goya para ausentarse de España fueron varias y complejas. No puede decirse que se ausentó tan sólo por temor á la reacción imperante y á que pudiera ser perseguido por los asuntos de sus grabados. Era pintor del Rey y eso bastaba para que nadie le molestara; pero eso no obstante, su vida era difícil en medio de la intranquilidad política, de la lucha por la Constitución y las constantes persecuciones de los unos y de los otros. Por otra parte, sus amigos—los que no habían muerto ya,—de ideas avanzadas casi todos

estaban desterrados unos y expatriados otros, pero en su mayoría fuera de España; su hijo, casado y ausente de él, y su arte en cierto modo pasado de moda, puesto que nuevas ideas y preferencias habían venido á sustituir á las de años anteriores. Así, nada le retenía en la patria, y, en cambio, su curiosidad por conocer Francia, demostrada desde años antes, mostróse entonces aún más pujante.

El motivo, el pretexto tal vez, para ausentarse fué el estado de su salud.

El 30 de Mayo de 1824 se le concedió un permiso de seis meses para ir á las aguas minerales de Plombières. Parece ser, parece probado, que todo el afecto del pintor se había reconcentrado en aquellos años en una parienta suya, Leocadia, viuda de un comerciante de origen alemán, llamado Isidro Weiss, y de su hija Rosario, una niña de diez años que mostraba entusiasmos y aptitudes artísticas tan precoces cual si fueran en ella originales y hereditarias, y por la que Goya demostraba un cariño verdaderamente paternal.

El pintor salió de Madrid para París en el mes de Junio. Detúvose en Burdeos, donde había una numerosa colonia española en la que se contaban no pocos amigos de Goya, entre ellos Moratín, quien en sus cartas á otro de sus amigos, D. Juan Antonio Melon (1), habla en diversas ocasiones de Goya. Reproduciré los párrafos en que da noticias del pintor. Dice Moratín desde Burdeos con fecha 27 de Junio:

«Llegó en efecto Goya, sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin traer un criado (que nadie más que él lo necesita), y tan contento y tan deseoso de ver mundo. Aquí estuvo tres días; dos de ellos comió con nosotros en calidad de joven alumno: le he exhortado á que se vuelva para Septiembre, y no se enlodacine en París y se deje sorprender del invierno que acabaría con él. Lleva una carta para que Arnao vea en dónde acomodarle, y tome con él cuantas precauciones se necesitan, que son muchas, y la principal de ellas, á mi entender, que no salga de casa sino en coche; pero no sé si él se prestará á esta condición. Allá veremos si el tal viaje le deja vivo. Mucho sentiría que le sucediese algún trabajo.»

El pintor continuó su viaje, y en 8 de Julio Moratín da cuenta á

(1) Estas cartas se publicaron en «Obras póstumas de D. Leandro Fernández de Moratín». Madrid, 1868. Aquellas en que se hace mención de Goya, se encuentran en el tomo III de dicha obra.

Melon de la llegada de Goya á París, siempre desde Burdeos, en la siguiente forma:

«Goya llegó bueno á París. Arnao en virtud de una carta que le dí para él, se ha encargado de cuidarle y dirigirle en cuanto pueda, y desde luego le acomodó con un primo de los parientes de su nuera. Se propone continuar sus buenos oficios en favor del joven viajero, y ha quedado en que me le enviará por acá para el mes de Septiembre.»

En lo que especialmente nos interesa debe recordarse que en estos meses que estuvo en París hizo dos retratos valiosísimos: el de D. Joaquín María Ferrer, personaje que fué después en 1841 presidente del Consejo de Ministros en España, y el de D.ª Manuela de Alvarez Coiñas y Thomas de Ferrer. Figuraron ambos en la Exposición de obras de Goya de 1900, perteneciente el primero al conde de Caudilla y el segundo al marqués de Baroja. Firmados y fechados: «Goya. París. 1824» y «Goya 1824», respectivamente.

Para los que apreciamos en el arte de Goya de estos últimos años cualidades tan salientes y excepcionales de sencillez, de reflejo de vida y de vida misma, son estos dos retratos de interés muy especial. Pero si algunos artistas franceses afamados en aquel tiempo en París vieron estos retratos, ¡cómo les llamarían la atención, qué extraños les parecerían! En nada guardan relación con el arte en boga en la fecha en que se pintaron, aquella que, en decadencia el arte de David, eran Gros, Prud'hon, Gericault, Ingres y el joven Delacroix los más celebrados artistas.

Y, sin embargo, la sinceridad de aquellas obras, su tonalidad, el arte que reflejan, había de ser fuente de inspiración años después de la escuela que unos cuantos pintores rebeldes é innovadores habían de desarrrollar en el mismo París, para hacerla pronto de renombre mundial.

No conozco más obras de importancia hechas por Goya en la capital de Francia. Hizo, sí, dibujos, recuerdos de lo que veía y le impresionaba, más ó menos fantaseados luego. Otros dibujos son de carácter realista, como un autorretrato pequeño hecho á pluma, en que se representa de perfil, con una gorra de gran visera de corte francés. Posee este di-

bujo, publicado por Araujo al frente de su «Goya», el marqués de Seoane, descendiente de D. Joaquín María Ferrer.

Goya volvió á Burdeos en la época fijada, según nos lo da á conocer Moratín, siempre en su correspondencia, con fecha 20 de Septiembre:

«Goya está ya, con la señora y los chiquillos, en un buen cuarto amueblado y en buen paraje: creo que podrá pasar comodísimamente el invierno en él. Quiere retratarme, y de ahí infiero lo bonito que soy, cuando tan diestros pinceles aspiran á multiplicar mis copias.»

La viuda de Weiss y su hija Rosario acompañaron á Goya á partir de estos meses, pues dice Moratín en 23 de Octubre:

«Goya está aqui con su doña Leocadia; no advierto en ellos la mayor armonía.»

El pintor solicitó una prórroga de seis meses á la licencia de que ya usaba, y ésta se le concedió con fecha de 13 de Enero de 1825, con pretexto siempre de sus dolencias y para que pudiera esta vez tomar las aguas de Bagnères. En Abril de este año dice Moratín:

«Goya, con sus setenta y nueve pascuas floridas y sus alifafes, ni sabe lo que espera ni lo que quiere: yo le exhorto á que se esté quieto hasta el cumplimiento de su licencia. Le gusta la ciudad (siempre Burdeos), el campo, el clima, los comestibles, la independencia, la tranquilidad que disfruta. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que le incomodaban por allá; y sin embargo á veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene mucho que hacer; y si le dejaran, se pondría en camino sobre una mula zaina, con su montera, su capote, sus estribos de nogal, su bota y sus alforjas.»

Pero los deseos de volver á Madrid debieron de pasársele pronto, pues hay otras noticias por las que se ve que se aclimató y que estaba contento en Burdeos. Por otra parte, le hacían la vida agradable los muchos y buenos amigos españoles expatriados que allí encontró, como el propio Moratín, Silvela, Goicoechea, Muguiro, el pintor de marinas Antonio Brugada y algunos franceses como M. Galos. Él, por su parte, se hizo simpático y querido, y las gentes le apreciaban y le reconocían

cuando paseaba con su levitón, su sombrero á lo Bolívar y su gran corbata blanca. Salió con bien del primer invierno, y Moratín escribía en 28 de Junio de 1825:

«Goya escapó por esta vez del Aqueronte avaro: está muy arrogantillo, y pinta que se las pela, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta.»

Lo más importante que en aquellos años pintaba, eran retratos; los retratos de sus amigos precisamente. De entonces datan los dos muy apreciables de Moratín y de D. Manuel Silvela, respectivamente, que se conservan hoy en propiedad de la señora viuda de D. Francisco Silvela, marquesa de Silvela (Madrid). Figuraron en 1900 en la Exposición de obras de Goya, pero se equivocó entonces el personaje, y aquel que de medio cuerpo aparece con un papel en que se lee la firma del pintor y que pasaba por el de Silvela, es el de Moratín, mientras que el otro sin firma y supuesto de Moratín, es el de Silvela. El interés artístico de estas obras se avalora con su importancia iconográfica; este D. Manuel Silvela, ilustre por sí, y antecesor de la familia que tanto brilló en el siglo XIX, tenía entonces un colegio en Burdeos. Moratín vivía con él, y esto explica la broma que figura en la primera de las cartas antes reproducidas, cuando dice de Goya que comió dos días con ellos «en calidad de joven alumno».

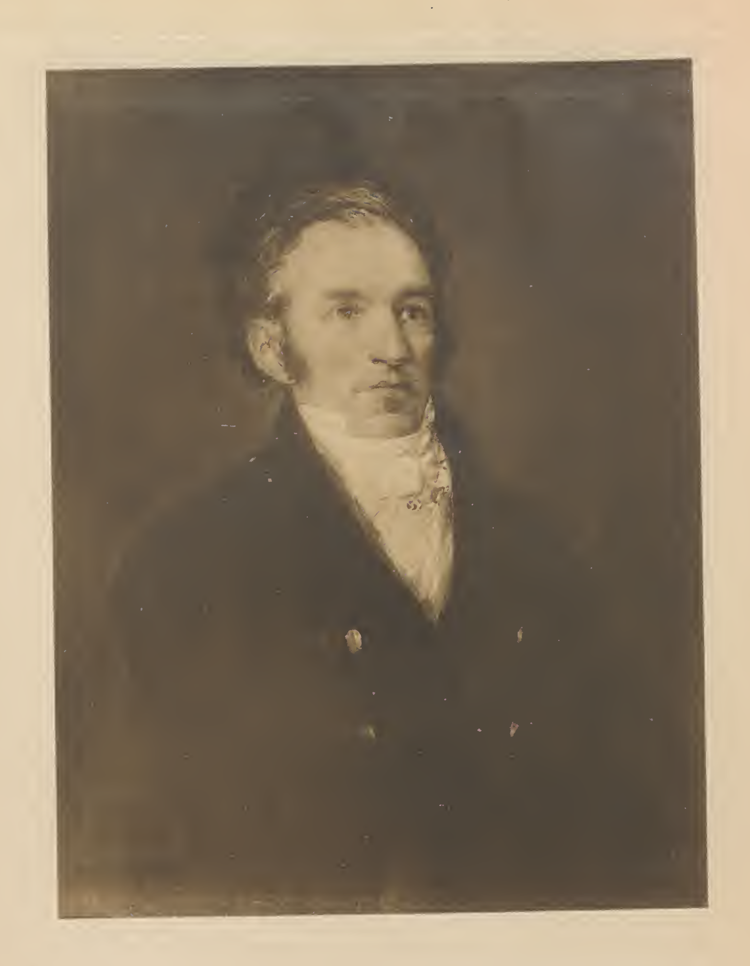
Moratín continúa en otras ocasiones hablando del pintor y escribe: Octubre de 1825:

»Goya dice que él ha toreado en su tiempo, y que con la espada en la mano, á nadie teme. Dentro de dos meses va á cumplir ochenta años.»

Y poco después:

«Goya ha tomado una casita muy acomodada con luces del Norte y Mediodia, y su poquito de jardin: casa sola y nuevecita, en donde se halla muy bien. Doña Leocadia, con su acostumbrada intrepidez, reniega á ratos, y á ratos se divierte. La Mariquita (nombre con el que designaban á María del Rosario Weiss), habla ya francés como una totovía, cose y brinca y se entretiene con algunas gabachuelas de su edad.»

El mejor, tal vez, de los retratos que Goya pintara en esta fecha es el del francés Jacques Galos *(Lámina 54)*. No he podido llegar á diluci-



Jacques Galos.

(Pág. 148.)

dar quién es este personaje, del que sí se sabe que fué gran amigo de Goya. Según unos, era un armador; según otros, un impresor y litógrafo. Más parece lo primero, puesto que es probado que aconsejaba al pintor en asuntos económicos, cosa más propia de un gran negociante que de un litógrafo. Y entonces podría establecerse que su nombre se había confundido con el del impresor Gaulon que asimismo era amigo de Goya y litografió por aquellos mismos años algunas de sus obras. El retrato de Galos es tan sólo un busto con cabeza enérgica é inteligente coronada con cabellos grises. Viste de obscuro, y en el fondo, á la derecha, se lee: «Dn Santiago Galos pintado por Goya de edad de 80 años en 1826». Pertenece este prodigioso retrato, prodigioso por su valor absoluto y tanto ó más tal vez por ser obra de un octogenario, á la condesa d'Houdetot.

Curioso por su técnica particular, ejecutado pudiéramos decir por masas, y que parece mostrar una manera escultórica adaptada á la pintura, es el busto que se supone de una joven de la familia Silvela que pertenece al marqués de la Vega Inclán. La expresión de la fisonomía, lo buscado de sus rasgos característicos y la entonación general, muy fina, de esta obra, la avaloran y la dan un especialísimo encanto. Aún se citan otros retratos pintados en Burdeos, cuyo paradero se ha perdido. Hacía al propio tiempo figuras como la tan preciosa de «La Lechera», que se conserva en posesión del conde de Alto Barcilés (Madrid), y dibujos y grábados del más alto interés, y varias miniaturas de las cuales algunas son hoy conocidas. Estos trabajos, y charlas y discusiones cotidianas con los españoles allí residentes que solían concurrir á casa de Braulio Poc, un aragonés que tenía instalada una chocolatería en la calle de la Petite-Taupe, y los cuidados y desvelos que le producía la educación artística de Rosárito Weiss, llenaban la vida del viejo expatriado en aquellos días de Burdeos. Las disposiciones artísticas de aquella niña eran la obsesión de Goya. Rosario concurría á las clases de dibujo que había montado en su táller el pintor bordelés Antoine Lacour, discípulo de David. Cuéntase que cuando Goya iba á visitar este taller de Lacour, al pasar delante de los caballetes de los discípulos murmuraba: ...«¡No es eso! ¡No es eso!» Y era natural, pues el modo de

ver en arte y las prácticas y la escuela de un artista francés de aquellos años y el suyo propio y tan personal eran totalmente opuestos. Más tarde aspiraba Goya á enviar á Rosario á París y escribía á este propósito á Ferrer (1):

«Esta celebre criatura quiere aprender á pintar de miniatura, y yo tambien quiero por ser el fenomeno tal vez mayor que habrá en el mundo de su edad hacer lo que hace,...»

En otros párrafos da á conocer su situación de ánimo:

«Agradezcame Vd. mucho estas malas letras porq.e ni vista, ni pulso, ni pluma, ni tintero, todo me falta y solo la voluntad me sobra, de mes á mes tomo la pluma para Paco q.e es solo á quien he escrito á España.»

El pintor deseó volver á España, aun cuando con propósito de regresar á Burdeos, pues allí dejó su casa instalada. Moratín dice á Melon con fecha de 7 de Mayo de 1826, hablando de las novedades que hay entre los amigos de Burdeos:

«Una es el viaje de Goya, que será dentro de tres ó cuatro dias, dispuesto como él arregla siempre sus viajes; se va solo y mal contento de los franceses. Si tiene la fortuna de que nada le duela en el camino, bien le puedes dar la enhorabuena cuando llegue; y si no llega, no lo extrañes, porque el menor malecillo le puede dejar tieso en un rincon de una posada.»

Pero el veterano pintor llegó á Madrid. Fué bien recibido por todos. Su arte era estimado y su carácter y sus genialidades comenzaban á hacerse simpáticamente famosos. En la corte recibió su paga anual y por indicación del Rey hízosele un retrato por el pintor de Cámara en activo, que lo era Vicente López. Este retrato es el tan conocido que guarda el Museo del Prado (núm. 864). Merece la fama que tiene, pues López dejó á la posteridad en su hermosa obra la fiel imagen del Goya de última época, en cuya fisonomía expresiva, con su mirada penetrante

(1) No publico la carta en que se incluyen estos párrafos ni otras de estos años, por carecer de especial interés. Lo tendrían en una biografía de Goya, cosa que no me he propuesto hacer en esta ocasión; además, esas cartas son ya conocidas por publicaciones anteriores.

y su cráneo magnífico, encontrará el menos observador la semejanza grande de este hombre con otro genio de aquel tiempo. Aun cuando ninguna relación directa guardan entre sí, su figura, su temple, su voluntad, hasta el haber sido sordos en su vejez uno y otro, los relaciona y parece como que el Destino creó estas dos almas gemelas en aquella época de transformación en arte y en todo, cual resumen de un pasado y origen de un modo nuevo en dos naciones lejanas y distintas, pero que en áquel momento y gracias á ellos representaban, respectivamente, la supremacía pictórica y la supremacía músical.

El retrato de López complació sobremanera á Goya. Es uno de los bellos ejemplares de aquel retratista famoso; menos terminado, acusado, detallado que otras obras de López, según se cuenta y es probable, por indicación de Goya. Este quiso en justa reciprocidad hacer el retrato de López, pero cuando cogió los pinceles, su mano fría y temblona no le obedeció.

El desfallecimiento físico de Goya pasó pronto, dominado por su naturaleza aún vigorosa, y recorrió entonces la ciudad de Madrid del brazo de su hijo. Fué mas de una vez á la que había sido su casa, á la Quinta del Sordo, donde se complacía en ver aquellos muros que él decoró en los trágicos momentos de la guerra, y que califica de furibundos el crítico francés M. Lafond al hablar detenidamente de este punto y de otros de los últimos años de Goya. Visitó también otros de sus lienzos diseminados aquí y allá, y bajó á la capilla de San Antonio de la Florida, cuya decoración era obra preferida por él y que le recordaría los años de bienestar y de triunfos artísticos.

Su estancia en Madrid no fué larga; regresó á Burdeos, acompañándole esta vez su nieto Mariano que ya era un hombre.

En 15 de Julio del mismo año de 1826, vuelve á escribir Moratín siempre desde Burdeos:

«He recibido por mano de Goya (que llegó muy bueno) el impreso que me envías..., etc.»:

La última carta en que se vuelve á hablar del pintor, carta

sin fecha (1), pero seguramente posterior á las ya dadas á conocer, dice:

«Goya está bueno; se entretiene con sus borradores, se pasea, come y duerme la siesta: me parece que ahora hay paz en su casa.»

La última obra importante de Goya y que parece como su testamento artístico, es un retrato, el de su amigo Muguiro, que hoy guarda el conde de Muguiro (Madrid), descendiente del retratado *(Lámina 55)*.

D. Juan de Muguiro é Iribarren, que entonces contaba cuarenta y un años, pues había nacido en 1786 en Navarra, y que después ocupó cargos políticos en España, era banquero, hombre de negocios. Se encontraba entonces refugiado en Burdeos por sus ideas liberales. Era gran amigo de Goya, á quien favoreció en más de una ocasión; el ser Goicoechea su administrador, era un lazo más de unión entre Muguiro y Goya. Se le representa en su retrato, hasta las rodillas, de frente, sentado y con una carta en su mano izquierda. Viste levita y pantalón azulados, muy obscuros, casi negros, la corbata de lazo grande de aquella época, así como la pechera de la camisa, muy larga. Es la figura de tamaño natural, pero reducido; figura pequeña, como son casi todas éstas de los últimos años del pintor. No me explico yo la razón de esto, especialmente en retratos como el de Muguiro, del que sabemos que era hombre de buena estatura.

Lo extraordinario de esta obra está en su técnica vibrante, en su ejecución de pincelada pequeña, más exagerada aún en esta ocasión que en obras ya citadas. Se advierte en todo el retrato como una cierta torpeza premeditada, como el querer prescindir del amaneramiento propio de quien tanto sabe para reflejar tan sólo la impresión que da el natural, es decir, prescindir de la calidad de la pintura y de la pintura misma en lo posible, y aspirar á la espiritualización de las imágenes huma-

(1) En «Obras póstumas de D. Leandro Fernández de Moratín», se supone que esta carta es del año 1828 y que está escrita en París. En esto hay un error evidente; la carta será de 1827 ó 1828, pero escrita desde Burdeos, pues Goya no estuvo en París más que el año 1824.



Juan de Muguiro.

(Pág. 152.)

nas para darnos la sensación de que sienten, hablan y piensan; en una palabra, de que viven.

Este esfuerzo de Goya á la altura de la vida en que se encontraba, es realmente maravilloso. No es fácil que él pensara que aquella manera de interpretar el natural iba á ser uno de los puntos de arranque de una escuela que llenaría cincuenta años de la historia del arte con el nombre de naturalismo, impresionismo ó como quiera llamársela, y que con sus extravíos y sus exageraciones será, no obstante, como tendencia, lo único nuevo, original é interesante que dejan á la posteridad los pintores de la segunda mitad del siglo XIX.

Y todas esas cualidades de verdad y de vida que tanto persiguieron los pintores que pudieran llamarse *fin de siècle*, las encontramos en las obras de la última época de Goya, muchos años antes que en ningunas otras.

No sé si este retrato de Muguiro está pintado valiéndose de una potente lupa, como se ha dicho, cosa explicable á causa de la poca vista que le quedaba al octogenario pintor. Sólo sé que revela un esfuerzo supremo y representa una personalidad manifiesta y completa. En una ocasión dijo Goya que Velázquez, Rembrandt y la Naturaleza fueron sus únicos maestros. La influencia que se deja sentir en su arte, producida por el estudio de las obras de Velázquez, ha sido uno de los puntos más especialmente tratados en este libro. Acerca de lo que Goya aprendiera de Rembrandt, creo que debe de reducirse á la obra grabada; como pintor puede decirse que casi no le conoció. Pero su maestra, la Naturaleza, continuó inspirándole hasta el último instante. Muéstralo bien á las claras esta obra, este retrato que es un último esfuerzo por lograr un más allá, un «aún aprendo» (1) cuando parece que lo sabía todo. Una inscripción de letra grande en el retrato de Muguiro dice: «D.n Juan de Muguiro por su amigo Goya á los 81 años, en Bur-

---

(1) Existe un dibujo de Goya en la colección que guarda el Museo del Prado, que á pesar de su gracejo encierra una sublime lección. Representa á un viejo, muy viejo, de luenga barba, que apoyado en dos bastones avanza con gran dificultad; y una inscripción de mano de Goya dice: «Aun aprendo». Ni que decir tiene que este dibujo es de la última época del artista.

deos, Mayo de 1827». No creo que necesita comentarios este recuerdo del artista á su edad.

En las últimas cartas de Goya á su hijo, habla de asuntos de dinero. Temía vivir noventa y nueve años como Ticiano, y deseaba reunir su pequeña fortuna y enterar á su hijo Javier de aquellos extremos. Muguiro, Goicoechea y Galos eran sus consejeros y hombres de confianza.

Javier anunció á su padre la ida á Burdeos y probablemente en contestación á esto escribió Goya de puño y letra:

«Qdo Javier: No te puedo decir mas qe de tanta alegría me he puesto un poco indispuesto y estoy en la cama. Dios quiera q.e te bea venir á buscarlos para q.e sea mi gusto completo. a Dios tu Pe Fco.»

Esta carta que se halló entre los papeles que fueron de D. Valentín Carderera, y que hoy se conserva en el Museo del Prado, lleva una nota al pie, de Mariano Goya, el nieto del pintor, que dice: «Últimos renglones que escribió el abuelo».

El 16 de Abril de 1828, pocos días después de la llegada de su hijo, moría Goya en Burdeos, legando á la posteridad su maravillosa producción artística y á España su nombre glorioso.

Goya no dejó escuela. Los pocos discípulos que tuvo, entre los que fueron los más significados Esteve y Juliá, fueron más bien sus colaboradores que sus discípulos. De los dos, y de algunos otros pintores que le ayudaron, hablé en su momento oportuno. Ni dejó escuela, ni continuadores. En España, tan sólo Alenza, pareció impresionarle la obra de Goya y la recordó en algunas ocasiones. Años más tarde, Eugenio Lucas, que no conoció siquiera á Goya, hizo multitud de obras que, más que inspiradas en su arte, deben de considerarse imitaciones. Pero ni Alenza ni Lucas fueron otra cosa que artistas aislados que produjeron con gran independencia de las corrientes y preferencias artísticas de su tiempo.

La influencia de Goya es más amplia y su campo más extenso que el que pudieran haber formado unos cuantos discípulos á su muerte.

Un grupo de jóvenes independientes, en general franceses, quiso romper, allá por el año de 1860, en París, centro de la cultura artística, con la pintura convencional y falsa que se producía en el mundo entero. Se apasionaron especialmente por las obras de Corot y de Courbet que eran los artistas que representaban en aquel tiempo la innovación de inspirar su arte en la observación directa de la naturaleza y de la vida. Aquel grupo de jóvenes que, aún sin nombre, ya se llamaban Pissarro, Renoir, Mlle. Morisot, Cézanne, Monet, Degas, fueron rechazados por

la opinión y por la crítica. Ellos insistieron; alguien entonces comenzó á celebrarlos, pero fueron nuevamente rechazados en exposiciones y concursos por los miembros del Instituto, los pintores famosos, los artistas veteranos, la escuela de Roma, los literatos de moda y el público en general que continuaba sometido á la tradición. En aquel instante, año de 1865, aparecía Manet, rompiendo de lleno con las que se consideraban reglas esenciales del arte, en sus dos obras, «Almuerzo campestre» y «La Olimpia».

La animadversión que Manet suscitó, las críticas, las caricaturas, etcétera, que sus originalidades inspiraron, le dieron rápidamente una inmensa notoriedad y él supo aprovecharla para reunir en torno suyo la juventud rebelde y aparecer como el representante de la tendencia innovadora.

No es del caso hacer la historia de estos pintores, pero sí es el momento de preguntarse el origen, el antecedente histórico que aquel movimiento tenía. Manet demostró preferencias por Frans Hals, Rembrandt, Tintoretto y Velázquez, por cuanto que así lo declaraba y lo demostró copiando sus obras en el Louvre. En el mismo año que rechazaban su «Olimpia» en París, Manet vino á Madrid é hizo público su entusiasmo por el Greco, Velázquez y Goya. De esa época y de los años siguientes data la multitud de obras con asuntos españoles que Manet pintara. La inspiración directa, la influencia que en Manet, en sus continuadores y en todo aquel movimiento tuvieron los maestros antiguos españoles es tan evidente como conocida. Y esta influencia no estriba precisamente en algo tan externo como que Manet, al pintar su «Olimpia», se inspirara en «La Maja desnuda», cosa que, además, no es cierta, pues «La Maja» obedece á tendencias anteriores que en nada preocupaban á Manet; «La Maja» es muy siglo XVIII, como decimos ahora, y Manet es totalmente siglo XIX; son dos cuadros de asunto análogo y nada más. La influencia es muy otra y hay que buscarla en ciertas cualidades de las obras del Greco, en casi todo el arte de Velázquez y en las obras de la última época de Goya, obras resumen y síntesis de los tres grandes maestros españoles. Desde esa época y desde ese momento adquiere el arte español la importancia que hoy tiene. No

es razón de moda ni su gloria podrá ser pasajera. Si tardó en consagrarse fué porque permaneció largo tiempo oculto en está patria nuestra, admirable, pero extraña de carácter, en que no sé si por desidia, por desconfianza en sí misma unas veces, por vanidad otras, ni avaloramos lo que tenemos, ni queremos creer en nosotros mismos. Tras de aquellos pintores extranjeros que tanta inspiración encontraron en nuestro arte antiguo, vinieron los historiadores y los críticos que lo hicieron famoso y le dieron renombre universal. Dios se lo pague. Pero sus trabajos acerca del arte español tienen un cierto carácter de descubrimiento que á veces resulta, aun sin intención de parte de sus autores, humillante para nosotros. Felizmente aquellos tiempos van pasando, y hoy ya son españoles en general los que en español y en otros idiomas gozan de mayor autoridad como historiadores, críticos y eruditos de nuestro pasado. No pocas de sus obras indiscutibles y consagradas son famosas.

Este libro mío, sencillo y compuesto de prisa en el año de 1915, no aspira á tanto. Es tan sólo un trabajo sincero, dedicado á un genio español, en estos momentos bélicos de exaltaciones nacionales, y que, á falta de otro mejor servicio, ofrezco á mi país, en los instantes en que los hombres de mi generación, en medio mundo, están dispuestos á ofrecer la vida por el suyo.

BIBLIOGRAFÍA

Y

LISTA DE RETRATOS

BIBLIOGRAFÍA

Araujo Sánchez (Zeferino).—«Goya». Madrid.

Araujo Sánchez (Zeferino).—«La España del siglo XIX». Colección de Conferencias Históricas. 26 conferencia: *Goya y su época.*

Balsa de la Vega (R.).—«Exposición de obras de Goya». *La Ilustración Española y Americana.* Madrid. 1900.

Barcia (A. M. de).—«Goya en la sección de estampas de la Biblioteca Nacional». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Madrid. 1900, IV, Abril y Mayo.

Barcia (A. M. de).—«Catálogo de la Colección de Pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba». Madrid. 1911.

Barcia (A. M. de).—«Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional». Madrid. 1901.

Baudelaire (Ch.).—«Goya». Le Présent, Octobre 1857.

Bensusan (S. L.).—«Note upon the paintings of Francisco Goya». The Studio. London. 1901, XXIV, p. 155.

Bensusan (S. L.).—«Goya his times and portraits». Connoisseur. London. 1902.

Bertels (Kurt).—«Francisco Goya».—*Klassische Ilustratoren.* München. 1907.

Brieger (Lothaire).—«Francisco de Goya». París.

Brunet (M. G.).—«Etude sur Francisco Goya, sa vie, et ses travaux». París. 1865.

Caffin (Charles H.).—«Goya». New York. 1912.

Calvert (A. F.).—«Goya». The Spanish Series. London. 1908.

Carderera (Valentín).—«François Goya. Sa vie, ses dessins et ses eaux forts». *Gazette des Beaux-Arts.* 1860, VII y 1863, XV.

«Catálogo de la Exposición nacional de retratos». Madrid. 1902.

«Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes». Madrid. Mayo, 1900.

«Catálogo de la Exposición de Pinturas Españolas de la primera mitad del siglo XIX». Madrid. 1913.

«Catalogue of the Exhibition of Spanish Old Masters». London. 1913-1914.

Caveda (José).—«Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando». Madrid. 1867.

Cole (Thomas).—«Goya».—Old Spanish Masters. New York. 1907.

Cossio (Manuel B.).—«Enciclopedia popular ilustrada de Ciencias y de Artes. Pintura». Madrid. 1885.

Crastre (F. R.).—«Goya».

Cruzado Villaamil (G.).— «Los Tapices de Goya». Madrid. 1870.

Cruzado Villaamil (G.).—«La Casa del Sordo». El Arte en España. Madrid. 1868.

D'Achiardi (P.).—«Les dessins de D. Francisco Goya y Lucientes au Musée du Prado». Rome. 1908.

Domenech (Rafael).—«Traducción española con apéndices, al *Apollo* de S. Reinach».—Madrid.

Ezquerra del Bayo (Joaquín).—«La familia de Carlos IV». *La Esfera.* Madrid. 1914.

Gasquoine Hartley (C.).—«Goya». Art Journal. LV.

Gasquoine Hartley (C.).—«A Record of Spanish Painting». London. 1904.

Gauthier (Théophile).—«Francisco Goya y Lucientes». Le cabinet de l'amateur. París. 1842.

Gauthier (Theophile).—«Voyage en Espagne». París.

Gouse (Louis).—«Goya par Lefort». *Chronique des Arts.* París. 1877.

Hamerton (P. G.).—«Goya». *The Portfolio.* London. 1879.

Hein (Marguerite).—«A l'école de Goya». París. 1909.

Hoffmann (J.).—«Francisco de Goya». Vienna. 1907.

Ivins (William M.).—«A Note on Goya». New York. 1912.

Laban (F.).—«Die Farbenskizze zu einem Reprasentationsgemalde Goyas». Königlich Preuss Kunstsamm. Jährbuch. 1900.

Lafond (Paul).—«Goya». París.

Lafond (Paul).—«Nouveaux Caprices de Goya». París. 1907.

Lafond (Paul).—«Trois tableaux de Goya au Musée de Castres». *Cronique des Arts*. 1896.

Lafond (Paul).—«Les dernières années de Goya en France». *Gazette des Beaux Arts*. 1907.

Leclerc (Tristan).—«Les Caprices de Goya». París. 1910.

Lefort (Paul).—«Francisco Goya: étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catologue raissonné de son œuvre gravé et lithographié». París. 1877.

Lefort (Paul).—«Francisco José Goya y Lucientes». (En Charlès Blanc). París.

Lefort (Paul).—«Ecole Espagnole. collection Paculty». París.

Lefort (Paul).—«La peinture Espagnole». París.

Lefort (Paul).—«Doña Isabel Corbo de Porcel». *Gazette des Beaux Arts*. París. 1897.

Loga (Valerian von).—«Francisco de Goya». Berlín. 1903.

Loga (Valerian von).—«Vier lithographische Einzelblätter von Goya». Berlín. 1905.

Loga (Valerian von).—«Goyas Lithographien und seltene Radierungen». Berlín. 1907.

Loga (Valerian von).—«Francisco de Goya». Meister der Graphik. Band IV. Leipzig.

Lücke (H.).—Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig. 1875, p. 193.

Lücke (H).—«Francisco Goya». Dohme, Kunst und Künstler. Leipzig. 1880.

Madrazo (Pedro de).—«Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid». Madrid. 1872.

Madrazo (Pedro de).—«Goya». Almanaque de *La Ilustración Española y Americana*. Madrid. 1880.

Matheron (Laurent).—«Goya». París. 1858.

Mayer (August L.).—«Geschichte der Spanischen Malerei». Leipzig. 1913.

Mayer (August L.). — «Die Gemäldesammlung des Bowes-Museums zu Barnard Castle». 1912.

Mélida (Enrique). — «Los desastres de la guerra». El Arte en España. Madrid. 1863.

Mélida (Enrique). — «Goya». El Arte en España. Madrid. 1864.

Mélida (José Ramón). — «Goya y la Pintura contemporánea». Discurso hecho en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 1907.

Mélida (José Ramón). — «El arte de Goya». *La Ilustración Española y Americana*. Madrid. 1900.

Mesonero Romanos (M.). — «Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés». Madrid. 1900.

Momméja (Jules). — «Un tableau de Goya du Musée de Lille». *Gazette des Beaux Arts*. París. 1905.

Moratín (Leandro F. de). — «Obras póstumas». Tomo III. Correspondencia particular desde Burdeos.

Muther (R.). — «Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert». Munchen. 1893.

Muther (R.). — «Studien un kritiker». Wien. 1900.

Nait (A. de). — «Les eaux-fortes de Francisco Goya. Les Caprichos gravures fac-simile de M. Segui y Riera». París 1888.

Ossorio y Bernard (M.). — «Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX». Madrid. 1883-1884.

Pardo Bazán (Emilia). — «Goya». *La Lectura*. Madrid. 1906.

Pérez y González (Felipe). — «Un cuadro de historia (de Goya)». Madrid.

Piot (E.). — «Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Francisco Goya». Le cabinet de l'amateur. París. 1842.

Ríos (R. de los). — «L'exposition des œuvres de Goya á Madrid». *La Cronique des Arts*. París. 1900.

Rothenstein (W.). — «Goya». London. 1900.

S. — «The *Variousness* of Goya». *The Magazine of Art*. London. 1902.

Schulze-Berge (A.). — «Einiges uber die Goya-Ausstellung. Madrid in Mai 1900». Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig. Berlín. 1900.

Sentenach (Narciso). — «Catálogo de los cuadros, etc., de la antigua casa ducal de Osuna». Madrid. 1896.

Sentenach (Narciso). — «La pintura en Madrid, desde sus orígenes hasta el siglo XIX». Madrid. 1907.

Sentenach (Narciso).—«Los grandes retratistas de España». Madrid. 1914.

Solvay (Lucien).—«L'Art Espagnol». París. 1887.

Solvay (Lucien).—«Les femmes de Goya». *L'Art et les Artistes*. París. 1906.

Stirling Maxwell (Sir William).—«Annals of the artists of Spain». London. 1891.

Stokes (Hugh).—«Francisco Goya. A Study of the Work and Personality of the eighteenth century Spanish Painter and Satirist». London. 1914.

Temple (A. G.).—Catalogue of the Exhibition of the Works of Spanish Painters (Guildhall). London. 1901.

Tormo y Monzó (Elías).—«Las pinturas de Goya con motivo de la Exposición de sus obras en Madrid. *Revista de la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa*. Barcelona. 1900.

Utrillo (M.).—«Lugar de Goya en la Pintura». Forma. Barcelona. 1904.

Viñaza (Conde de la).—«Goya, su tiempo, su vida, sus obras». Madrid. 1887.

Viñaza (Conde de la).—«Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de D. Juan Agustín Cean Bermúdez. Madrid. 1894.

Watsin (M.) und Stassow (W.).—«Francisco Goya».

Woltman und Woermann.—«Geschichte der Malerei». Leipzig. 1888.

Yriarte (Ch.).—«Goya». París. 1867.

Yriarte (Ch.).—«Goya aquafortiste». *Les Arts*. París. London. 1877.

Zapater y Gómez (Francisco).—«Goya. Noticias biográficas». Zaragoza. 1868.

Zapater y Gómez (Francisco).—«Apuntes históricos biográficos acerca de la Escuela Aragonesa de Pintura». Madrid. 1863.

X.—«Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la catedral de Sevilla». Madrid. 1817.

X.—«Les Grands Graveurs. Francisco Goya». París. 1913.

LISTA DE RETRATOS

Habiendo visto algunos excelentes retratos hechos por Goya (1):

La Naturaleza excedes,
Y tu fama será eterna,
Si de envidia no la mata
La misma Naturaleza.

FRANCISCO GREGORIO DE SALES

(1) Encuéntrase en la *Biblioteca de Autores Españoles*. Tomo 67, pág. 545.

En esta lista de retratos pintados por Goya no se hace más indicación que la del nombre del retratado. Cuando esto no basta, por ser posible la confusión del retrato con otro del mismo personaje, se añade, si es de busto, de cuerpo entero, la colocación de la figura ó aquella nota característica que puede diferenciar un retrato de otro. Sigue —entre paréntesis—, el nombre del poseedor de la obra, ó el lugar en que se encuentra, y se termina con las dimensiones del lienzo en todas aquellas en las que pude lograr este dato. Creo que baste para la formación de una lista. Las obras importantes que en ella figuran están descritas en el texto, y aquéllas que tan sólo se citan en la lista, ó las estimo de interés secundario, ó las desconozco, y, por tanto, nada concreto puedo decir acerca de ellas.

A pesar de no citar sino obras cuya originalidad es evidente ó está consagrada, la lista alcanza, como se verá, el crecidísimo número de 283 obras. Si se añaden aquellas que no menciono por ser repeticiones con más ó menos variantes de otras ya descritas, creo que no es exagerado pensar que llegarán á 350 los retratos de que se tiene noticia, y como

quiera que han de aparecer nuevas obras desconocidas para críticos y que no figuran aún en ningún catálogo, pienso que el número de retratos que Goya hiciera alcanzará sin duda á 400, cifra crecidísima de todos modos, y mucho más, si se considera que el género de retrato no es sino un aspecto de la producción fecundísima del pintor.

1. **Autorretrato, Goya joven.** Busto prolongado. (Galería Boehler. Munich.) Cítanse dos repeticiones de esta obra.

2. **Autorretrato de Goya,** en pie, pintando. Figura pequeña. (Conde de Villagonzalo. Madrid.) 0,42 por 0,28.

3. **Autorretrato de Goya.** Cabeza semejante á su retrato en el cuadro de «La Familia de Carlos IV». (Museo Bonnat. Bayona, Francia.)

4. **Autorretrato de Goya,** semejante al del Museo de Bayona. (Museo de Castres. Francia.)

5. **Autorretrato,** busto. Fechado el año 1815. (Real Academia de San Fernando.) Tabla. 0,46 por 0,40.

6. **Autorretrato,** muy semejante al anterior, del cual puede considerarse réplica. (Museo del Prado.) 0,46 por 0,85.

7. **Autorretrato,** semejante á los dos anteriores à juzgar por la descripción, con la variante de vestir ropa encarnada. Desconozco esta obra. (M. Barroilhet. París.) 0,66 por 0,51.

8. **Autorretrato,** tamaño muy reducido. (Carmen Berganza de Martín. Madrid.) 0,18 por 0,12.

9. **Carlos III,** con traje de cazador. (Museo del Prado.) 2,10 por 1,27.

10. **Carlos III,** con traje de cazador. Igual al anterior; de mérito artístico más saliente. (Duquesa de Fernán-Núñez. Madrid.)

11. **Carlos III,** con traje de cazador. Igual á los anteriores. (Palacio Real de Madrid.)

12. **Carlos III,** con traje de cazador. Igual á los anteriores. (Propiedad particular. Madrid.)

13. **Carlos III,** con traje de Corte. (Banco de España.) 1,94 por 1,10.

14. **Carlos IV,** con traje de Corte, medio cuerpo. (Museo del Prado.) No cito las muchas repeticiones que, con más ó menos variantes, se han hecho de este retrato, por las razones ya expuestas en el texto.

15. **Carlos IV,** con traje de Corte. (Ministerio de la Guerra.) 2,20 por 1,40.

16. **Carlos IV,** con traje de Corte. (Marqués de Casa-Torres. Madrid.)

17. **Carlos IV,** retrato ecuestre. (Museo del Prado.) 3,35 por 2,79.

18. **Carlos IV,** con uniforme de guardias de corps. (Museo del Prado.) 2,02 por 1,26.

19. **Carlos IV,** con traje de cazador. (Palacio Real de Madrid.)

20. **Carlos IV.** (Pertenecía á la Galería del Real Palacio de San Telmo. Sevilla.) 0,82 por 0,66.

21. **Carlos IV,** vestido de cazador. (Nápoles, Capo di Monte.)

22. **La reina María Luisa,** en pie, hasta las rodillas, con traje de Corte y gran sombrero. (Museo del Prado.) Como en el compañero de este cuadro, antes citado, no menciono las muchas repeticiones que, con más ó menos variantes, se han hecho de él, por las razones expuestas en el texto.

23. **La reina María Luisa,** con traje que recuerda la moda de los tiempos de Felipe IV. (Ministerio de la Guerra.) 2,20 por 1,40.

24. **La reina María Luisa,** con traje de Corte. (Marqués de Casa-Torres.)

25. **La reina María Luisa,** con traje de Corte. Original el conjunto de la obra, pero totalmente repintada la cabeza. (Museo de Bilbao.)

26. **La reina María Luisa,** retrato ecuestre. (Museo del Prado.) 3,35 por 2,79.

27. **La reina María Luisa,** con mantilla negra. (Palacio Real de Madrid.)

28. **La reina María Luisa,** con mantilla negra, repetición del anterior. (Museo del Prado.) 2,09 por 1,26.

29. **La reina María Luisa,** vistiendo traje de Corte, de carácter oriental. (Palacio Real de Madrid.)

30. **La reina María Luisa,** con traje que recuerda mucho el del anterior retrato. (Nápoles, Capo di Monte.) Se citan dos retratos más de este tipo, uno en Nueva York y otro en París, que desconozco.

31. **La reina María Luisa.** (Pertenecía á la Galería del Real Palacio de San Telmo. Sevilla.) 0,82 por 0,66.

32. **La Familia de Carlos IV.** (Museo del Prado.) 2,80 por 3,36. Los estudios de cabezas para este cuadro son los que se citan á continuación:

33. **Carlos IV.** (Citado en la colección de la condesa de París.) Lo desconozco.

34. **La reina María Luisa.** (Pinacoteca de Munich.)

35. **El príncipe de Asturias.** (En una colección particular de Bruselas.)

36. **La infanta D.ª María Josefa.** (Museo del Prado.) 0,74 por 0,60.

37. **El infante D. Francisco de P. Antonio.** (Museo del Prado.) 0,74 por 0,60.

38. **El infante D. Carlos María Isidro.** (Museo del Prado.) 0,74 por 0,60.

39. **D. Luis, príncipe de Parma.** (Museo del Prado.) 0,74 por 0,60.

40. **El infante D. Antonio.** (Museo del Prado.) 0,74 por 0,60.

41. **La infanta María Luisa,** con su hijo en brazos. (Propiedad particular. Nueva York.) Aún se cita un estudio más, que desconozco.

42. **La infanta Isabel, después reina de las Dos Sicilias,** á los doce años de edad. (Perteneció á la Galería del Real Palacio de San Telmo. Sevilla.) 0,82 por 0,66.

43. **La infanta Isabel, después reina de las Dos Sicilias.** (Marqués de Viana. Madrid.)

44. **María Teresa de Austria,** emperatriz de Alemania, reina de Hungría y de Bohemia. (El duque de Alba. Madrid.) 0,54 por 0,67.

45. **El príncipe de Asturias,** después Fernando VII. (Pertenecía á la Galería del Real Palacio de San Telmo. Sevilla.) 0,82 por 0,66.

46. **Fernando VII,** retrato ecuestre. (Real Academia de San Fernando.) 2,90 por 2,10.

47. **Fernando VII,** busto. (Conde de Valderro.)

48. **Fernando VII,** con manto real. (Museo del Prado.) 2,12 por 1,46.

49. **Fernando VII,** semejante al anterior. (Oficinas del Canal Imperial de Aragón. Zaragoza.)

50. **Fernando VII,** con uniforme militar. (Museo del Prado.) 2,07 por 1,44.

51. **Fernando VII,** con uniforme militar. (Consejo Supremo de Guerra.)

52. **Fernando VII.** (Diputación Provincial de Pamplona.)

53. **La familia del infante D. Luis,** hermano de Carlos III. (Pertenecía á la colección del Palacio de Boadilla del Monte. Hoy se encuentra en Italia.) 2,48 por 3,15.

54. **El infante D. Luis de Borbón.** (Colección del Palacio de Boadilla del Monte.) Tabla, 0,42 por 0,35.

55. **El infante D. Luis María de Borbón.** (Colección del Palacio de Boadilla del Monte.) 0,79 por 0,60.

56. **D.ª María Teresa de Vallabriga.** (Colección del Palacio de Boadilla del Monte.) Tabla, 0,42 por 0,35.

57. **D.ª María Teresa de Vallabriga,** en pie, y apoyados los brazos sobre el respaldo de un sillón. (Colección del Palacio de Boadilla del Monte.) 1,48 por 0,93.

58. **D.ª María Teresa de Vallabriga,** retrato ecuestre. Goya hizo sin duda esta obra, de la que habla en su correspondencia particular, pero ni la he visto jamás, ni sé dónde se halla, ni cómo es.

59. **El Infante Cardenal** (Cardenal de Borbón), niño. (Colección del Palacio de Boadilla del Monte.) 1,30 por 1,16.

60. **El Infante Cardenal** (Cardenal de Borbón). Perteneció á la colección del Palacio de Boadilla del Monte.) 1,95 por 1,30.

61. **El Infante Cardenal** (Cardenal de Borbón), procede de la iglesia española de Nuestra Señora de Monserrat. Roma. (Museo del Prado.) 2,14 por 1,36.

62. **El Infante Cardenal** (Cardenal de Borbón). (Marqués de Casa Torres. Madrid.) 2 por 1,14.

63. **El Infante Cardenal** (Cardenal de Borbón), de medio cuerpo. (Colección del marqués de la Vega Inclán. Madrid.)

64. **D.ª María Teresa de Borbón y Vallabriga,** condesa de Chinchón, niña. (Colección del Palacio de Boadilla del Monte.) 1,30 por 1,16.

65. **La condesa de Chinchón,** con traje gris, en pie. (Colección del Palacio de Boadilla del Monte.) 1,95 por 1,30.

66. **La condesa de Chinchón,** del tipo del anterior, con la diferencia de ser de medio cuerpo. (Colección del Palacio de Boadilla del Monte.) 0,74 por 0,56.

67. **La condesa de Chinchón**, de cuerpo entero, sentada. (Colección del Palacio de Boadilla del Monte.) 2,08 por 1,39.

68. **La condesa de Chinchón**, de medio cuerpo. Repetición del anterior. (Colección Havemeyer. Nueva York.)

69. **El conde de Floridablanca.** (Marquesa de Martorell. Madrid.) 2,62 por 1,66.

70. **El conde de Floridablanca**, retrato pequeño, probablemente un boceto. (Perteneció a la Galería Stchoukine. París.)

71. **El conde de Floridablanca.** (Marqués de Casa-Torres. Madrid.)

72. **El conde de Floridablanca.** (Catedral de Madrid.)

73. **El conde de Gausa.** (Marqués de Casa-Torres. Madrid.)

74. **El conde de Gausa.** (José Lázaro. Madrid.)

75. **El conde de Gausa**, reproducido en *Hispania*. Como no conozco este retrato, no puedo afirmar que no sea uno de los dos anteriormente citados. (Perteneció á D. Pablo Milá.)

76. **Ventura Rodríguez**, retrato en busto.

77. **Ventura Rodríguez.** (Galería Trotti. París.)

78. **Joven desconocido.** (Museo de Boston.)

79. **Altamirano.** (Colección del marqués de la Vega Inclán.)

80. **Retrato de niña**, busto. (Museo de Bruselas.)

81. **Feliciana Bayeu.** (Donado por Cristóbal Ferriz al Museo del Prado.) 0,38 por 0,30.

82. **José de Toro Zambrano.** (Banco de España.) 1,13 por 0,78.

83. **El conde de Altamira.** (Banco de España.) 1,77 por 1,08.

84. **El marqués de Tolosa.** (Banco de España.) 1,12 por 0,78.

85. **El conde de Cabarrús.** (Banco de España.) 2,10 por 1,27.

86. **Francisco Larrumbe.** (Banco de España.) 1,13, por 0,77.

87. **Mariano Luis de Urquijo.** (Real Academia de la Historia.) 1,28 por 0,97.

88. **Juan Agustín Cean Bermúdez.** (Perteneció al marqués de Corvera. Madrid.) 1,22 por 0,88.

89. **Juan Agustín Cean Bermúdez,** busto.

90. **La esposa de Cean Bermúdez.** (Galería Nacional de Budapesth.) 1,21 por 0,85.

91. **El papa Inocencio X.** Copia de Velázquez por Goya. (Colección del conde de Villagonzalo.)

92. **La marquesa de San Andrés,** sentada; figura hasta las rodillas. (Fuera de España.

93. **La marquesa de San Andrés,** busto. (Fuera de España.)

94. **La marquesa de Pontejos.** (Marquesa de Martorell. Madrid.) 2,10 por 1,28.

95. **La marquesa de Pontejos.** (En el comercio en Madrid, no há muchos años; desconozco su paradero actual.)

96. **María Ildefonsa Dábalos y Santa María.** (Conde de Villagonzalo.) 1,08 por 0,80.

97. **Francisco Javier Goya,** cuerpo entero, vestido de gris. *(L'homme gris.)* (Ferdinand Bischoffsheim. París.)

98. **Gumersinda Goicoechea,** esposa del hijo de Goya. (Colección Bischoffsheim. París.)

99. **Sebastián Martínez.** (Galería Trotti. París.)

100. **Retrato de un joven desconocido.** (Marqués de Santillana. Madrid.)

101. **Martín Zapater,** busto perfilado á la izquierda. (Galería Durand Ruel. París.) 0,78 por 0,60.

102. **Martín Zapater,** busto de frente. Óvalo. (Galería Durand Ruel. París.) 0,80 por 0,60.

103. **Gabriel de Aristizábal,** teniente general de la Real Armada. (Museo Naval.) 1,14 por 0,95.

104. **El almirante Mazarredo.** (Procede de la colección de Boadilla del Monte.) 1,05 por 0,84.

105. **El almirante Mazarredo.** (Antonio Mazarredo. Zaragoza.)

106. **Juanita Mazarredo.** (Colección Havemeyer. Nueva York.)

107. **El general Ricardos,** medio cuerpo, en pie. (Colección Navás. Madrid.)

108. **El general Ricardos.** (Pedro Durán. Madrid.) 1,09 por 0,81.

109. **El general Ricardos,** hasta las rodillas, sentado. (Fortunato de Selgas. Cudillero, Asturias.)

110. **El pintor Asensi.** (Procede de la colección del Real Palacio de San Telmo. Sevilla.) 0,55 por 0,42.

111. **Dama desconocida,** busto prolongado. (Condesa de Gondomar. Madrid.)

112. **El conde de Trastamara,** niño. (Marquesa de Castrillo. Madrid.)

113. **María Teresa Apodaca de Sesma.** (Familia Arteta. Madrid.) 1,28 por 0,96.

114. **María del Rosario Fernández, la Tirana.** (Marquesa de Valdeolmos. Madrid.) 1,12 por 0,79.

115. **María Ignacia Alvarez de Toledo, marquesa de Astorga,** con su hija. (Marqués de Corvera. Madrid.) 1,95 por 1,15.

116. **D.ª Tadea Arias de Enríquez.** (Museo del Prado.) 1,90 por 1,06.

117. **Rita de Barrenechea, marquesa de la Solana.** (Colección Beistegui. Paris.) 1,83 por 1,24.

118. **Bernarda Tavira,** busto. (Mario Adán de Yarza. Zubieta. Lequeitio, Vizcaya.)

119. **Antonio Adán de Yarza,** medio cuerpo. (Mario Adán de Yarza. Zubieta. Lequeitio, Vizcaya.)

120. **Ramona María de Barbachano de Adán de Yarza,** medio cuerpo; compañero del anterior. (Mario Adán de Yarza. Zubieta. Lequeitio, Vizcaya.)

121. **El conde Campomanes.** Retrato que seguramente pintó Goya, según se prueba documentadamente. Desconozco la obra y su actual paradero.

122. **Bartolomé Sureda.** (Galería Durand Ruel. París.)

123. **Leandro Fernández de Moratín.** (Real Academia de San Fernando.) 0,72 por 0,56.

124. **Juan de Villanueva.** (Real Academia de San Fernando.) 0,93 por 0,68.

125. **Ramón de la Posada y Soto.** (Galerías Knoedller. Londres, París, Nueva York.) 1,97 por 0,96.

126. **Félix Colón de Larriategui.** 1,20 por 0,85.

127. **José Caveda,** arquitecto, académico, literato é historiador. Desconozco esta obra citada por Ossorio y Bernard.

128. **El grabador Carmona.** (Propiedad particular. París.)

129. **El pintor Camarón.**

130. **Tomás Pérez Estala,** retrato importante cuyo actual paradero desconozco. (Perteneció a la colección Cedillo.) 1,02 por 0,97.

131. **Juan Meléndez Valdés,** en busto. (Museo Bowes. Barnard Castle. Inglaterra.)

132. **Juan Meléndez Valdés.** Repetición con alguna variante del anterior. (Suárez Inclán. Madrid.)

133. **El doctor Peral.** (Galería Nacional de Londres.)

134. **Los duques de Osuna con sus hijos.** (Museo del Prado.) 2,25 por 1,74.

135. **El duque de Osuna.** (Colección Pierpoint Morgan. Nueva York.)

136. **La duquesa de Osuna.** (Colección Bauer. Madrid.)

137. **Francisco,** primogénito de los duques de Osuna. Obra de Goya y Esteve. (Duque de Tovar. Madrid.)

138. **Pedro Romero,** busto prolongado. (Perteneció a la colección del infante D. Sebastián. Pau. Francia.) 0,95 por 0,75.

139. **Pedro Romero.** (Duque de Veragua. Madrid.)

140. **Pedro Romero.** (Colección particular. París.) 0,80 por 0,60.

141. **Pedro Romero.** (The Spanish Society of America. Nueva York.)

142. **José Romero.** (Duque de Ansola. Madrid.) 0,92 por 0,76.

143. **Costillares.** (Colección Lázaro. Madrid.)

144. **Costillares.** (Conde del Asalto. Madrid.)

145. **Costillares.** Casi idéntico al anterior. (Propiedad particular. París.)

146. **El torero Martincho,** busto. (Perteneció á Eduardo Cano.) 0,57 por 0,77.

147. **María Teresa Cayetana de Silva, XIII duquesa de Alba,** busto. (Trotti, París.) 0,88 por 0,66.

148. **La duquesa de Alba.** (El duque de Alba. Palacio de Liria.) 1,94 por 1,30.

149. **La duquesa de Alba,** en traje de maja. (The Spanisch Society of America. Nueva York.)

150. **La duquesa de Alba,** reproducción en pequeño del anterior. (Pertenecía á D. Manuel Urzaiz. Sevilla.) 0,52 por 0,42. Desconozco esta obra citada por Viñaza.

151. **La duquesa de Alba,** repetición del que se conserva en el Palacio de Liria. (Marquesa de Caltabuturu. Madrid.)

152. **La duquesa de Alba.** (Duque de Aliaga. Madrid.)

153. **Grupo de D.ª María Francisca de Sales Portocarrero y Zúñiga, IV condesa de Montijo, con sus cuatro hijas.** (El conde del Montijo. Palacio de Liria. Madrid.) 2,15 por 1,45.

154. **María Gabriela Palafox y Portocarrero, marquesa de Lazán.** (El duque de Alba.) 1,93 por 1,15.

155. **El marqués de Villafranca, duque de Alba.** (Condesa de Niebla. Madrid.)

156. **El marqués de Villafranca, duque de Alba,** repetición del anterior. (Marquesa de Caltabuturu. Madrid.)

157. **La marquesa de Villafranca,** D.ª María Tomasa Palafox y Portocarrero. (Condesa de Niebla. Madrid.)

158. **La marquesa de Villafranca,** D.ª María Antonia Gonzaga y Caracciolo. (Condesa de Niebla. Madrid.)

159. **Francisco Bayeu.** (Museo provincial de Valencia.) 1,12 por 0,85.

160. **Francisco Bayeu,** media figura, tamaño natural. (Museo del Prado.) 1,12 por 0,84.

161. **Un caballero desconocido,** medio cuerpo. (Colección Van Geldern. Bruselas.)

162. **Rita Luna,** busto pequeño. (Perteneció á D. Valentín Carderera.) 0,41 por 0,34.

163. **Caballero desconocido.** Tal vez un actor y probablemente compañero del de Rita Luna. Busto. Personaje de mediana edad. (Formó parte de la colección Carderera. Madrid.) 0,38 por 0,30.

164. **Lorenza Correa,** cantante famosa. (Ferdinand Bischoffsheim. París.)

165. **Dama desconocida.** (Colección Van Geldern. Bruselas.)

166. **Retrato de dama,** relacionado por la indumentaria del personaje y otros detalles con el anterior. (Palacio de Riofrío.)

167. **La librera.** (Colección Havemeyer. Nueva York.) 1,50 por 0,76.

168. **Marquesa de Santiago,** retrato que consta lo pintó Goya, pero cuyo paradero actual desconozco.

169. **Vicenta Chollet y Cavallero.** (De la colección Groult. París.)

170. **Rita Molinos.** (Colección particular, en Bruselas.)

171. **La marquesa de las Mercedes.** (Procede de la colección del marqués de Remisa. Hoy en el extranjero.)

172. **Figura de maja,** tamaño reducido; parecido relacionado con el anterior retrato. (Museo del Louvre.) 0,52 por 0,34.

173. **Joaquina Candado,** (Museo provincial de Bellas Artes. Valencia.) 1,63 por 1,18.

174. **Una señora con mantilla blanca.** (Procedente de la Galería del Real Palacio de San Telmo. Sevilla.) 1,00 por 0,60.

175. **María del Rosario Fernández, la Tirana,** en pie, cuerpo entero. (Real Academia de San Fernando.) 2,10 por 1,40.

176. **La marquesa de Espeja.** (Duque de Valencia. Madrid.)

177. **La marquesa de Casa-Flórez.** (Galería Boehler. Munich.) 1,12 por 0,79.

178. **Una niña desconocida,** vestida con traje blanco, adornado con lazos azules. Obra sin concluir. Desconozco esta obra. (Perteneció á J. Lozano, con otras obras de Goya. Madrid.) 0,21 por 0,16.

179. **El duque de Castroterreño;** guarda por su técnica gran relación este cuadro con el grupo de «La condesa de Montijo y su familia», hoy en el Palacio de Liria. (Procede de Alcalá de Henares.)

180. **La duquesa de Castroterreño,** compañero del anterior. (Procede de Alcalá de Henares.)

181. **La marquesa de Bajamar.**

182. **Miguel Cayetano Soler.** Desconozco este retrato y su paradero, aun cuando consta que fué pintado por Goya.

183. **Gasparini.** (Galería Durand Ruel. París.)

184. **El cardenal Lorenzana;** retrato citado por Ossorio y Bernard en la catedral de Toledo.

185. **D. Manuel Godoy, príncipe de la Paz.** (Real Academia de San Fernando.) 1,80 por 2,65.

186. **Leonor Valdés y Barruso.** (Orossen. Madrid, Biarritz, París.)

187. **María Vicenta Barruso Valdés.** (Orossen. Madrid, Biarritz, París.)

188. **Dama desconocida,** busto prolongado; con mantilla. (Condesa de Gomar. Madrid.)

189. **Antonio Pórcel.** (Perteneció á la familia Pórcel. Granada.) 1,13 por 0,82.

190. **Isabel Corvo de Pórcel.** (Galería Nacional de Londres.) 0,82 por 0,55.

191. **D. Joaquín Company, arzobispo de Valencia.** (Iglesia parroquial de San Martín. Valencia.) 2,12 por 1,30.

192. **El dibujante Pérez de Castro.** (Museo del Louvre.) 0,99 por 0,69.

193. **Antonio Foraster.** (Javier Millán. Madrid.) 0,45 por 0,37.

194. **Juan José Mateo Arias Dávila, XII conde de Puñonrostro.** (Marqués de Almaguer. Madrid.) 2,34 por 1,50.

195. **El actor Máiquez.** (Museo del Prado.) 0,77 por 0,58.

196. **El actor Máiquez.** (Marqués de Casa-Torres. Madrid.) 0,92 por 0,70.

197. **El grabador Rafael Esteve.** (Museo provincial de Valencia.) 1,63 por 1,18.

198. **Mariano Ferrer.** (Museo provincial de Bellas Artes. Valencia.) 0,85 por 0,64.

199. **El naturalista Azara,** retrato de más de medio cuerpo. (Perteneció á D. Lorenzo Azara.)

200. **Ramón de Pignatelli,** importante obra que desconozco. (Perteneció á la familia Pignatelli.) 2,19 por 1,37. Conócense varias copias de este retrato.

201. **Ramón de Pignatelli.** (Duque de Luna. Madrid.) 0,80 por 0,62.

202. **José María Arango,** pintor sevillano. (Perteneció á una colección particular de Sevilla.) 0,55 por 0,40.

203. **José María Arango,** hijo del pintor, modelo del anterior retrato. (Procede de Sevilla.)

204. **José de Vargas y Ponce.** (Real Academia de la Historia.) 1,04 por 0,82.

205. **Retrato de señora.** (Joaquín Gutiérrez Martín.) 0,75 por 0,52.

206. **El conde de Fernán-Núñez.** (Duquesa de Fernán-Núñez. Madrid.)

207. **La condesa de Fernán-Núñez.** (Duquesa de Fernán-Núñez. Madrid.)

208. **Mariano Goya,** nieto del artista. (Enrique Crooke. Madrid.)

209. **Mariano Goya,** busto, de perfil; cubre su cabeza con un sombrero cónico de ala pequeña. (Antigua colección del duque de Sexto. Madrid.)

210. **Manuel Cantín Lucientes,** representado niño. (Colección Havemeyer. Nueva York.) 0,50 por 0,44.

211. **Fernando Guillemardet,** embajador de la República Francesa en España. (Museo del Louvre. París.) 1,85 por 1,25.

212. **El marqués de San Adrián.** (El marqués de San Adrián. Tudela.) 2,09 por 1,27.

213. **Bernardo Iriarte.** (Figuró en la colección Groult. París.)

214. **D.ª T. Sureda.** (Galería Durand Ruel. París.) 1,20 por 0,80.

215. **Ignacio Garcini.** (Coronel Payne. Nueva York.) 1,04 por 0,82.

216. **Josefa Castilla-Portugal de Garcini.** (Coronel Payne. Nueva York.) 1,04 por 0,82.

217. **Retrato de un personaje desconocido.** (Manuel Soler y Alarcón. Madrid.)

218. **Antonia Zárate.** (Fuera de España.) 1,05 por 0,84.

219. **Antonia Zárate.** (Fuera de España.) 0,71 por 0,58.

220. **Dama desconocida,** busto. (Doctor James Simon. Berlín.)

221. **El padre La Canal.** (Colección José de Lázaro. Madrid.) 0.59 por 0,49.

222. **El conde de Tepa,** de uniforme militar, busto. (Colección Lázaro. Madrid.)

223. **El Tío Paquete.** (El conde de Doña Marina. Madrid.) 0,39 por 0,31.

224. **Manuel Lapeña, marqués de Bondad Real.** (Joaquín Argamasilla. Madrid.) 2,25 por 1,40.

225. **Pedro Mocarte,** retrato en busto. (The Hispanic Society of America. Nueva York.)

226. **Fray Juan Fernández de Rojas,** de la Orden de San Agustín. ¿Es este retrato el que se consideró como del obispo Rojas en otro tiempo? (Real Academia de la Historia.)

227. **Un fraile franciscano.** (Museo de Berlín.)

228. **Fray Miguel Fernández,** obispo de Marcópolis. ¿Será este busto, procedente de Sevilla y citado por Viñaza, el mismo que hoy, como retrato de monje, se guarda en el Museo de Berlín? En ese caso su autenticidad es indiscutible. En caso negativo, yo desconocería la obra y nada, por tanto, podría afirmar acerca de ella.

229. **La marquesa de Santa Cruz.** (Conde de Pie de Concha. Madrid.)

230. **La condesa de Haro,** busto. (Duquesa de San Carlos. Madrid.)

231. **El general Urrutia.** (Museo del Prado.) 2,00 por 1,36.

232. **Tadeo Bravo Rivero.** (Galería Spiridon París.)

233. **Gaspar Melchor de Jovellanos.** (El duque de las Torres. Madrid.) 2,05 por 1,33.

234. **Pantaleón Pérez de Nenin.** (Pedro Labat y Arrizabalaga. Madrid.) 2,05 por 1,24.

235. **El general Palafox,** retrato ecuestre. (Museo del Prado.) 2,48 por 2,24.

236. **El marqués de Caballero.** (Museo Nacional de Budapesth.)

237. **La marquesa de Caballero.** (Duque de Andría. Madrid.) 1,06 por 0,84.

238. **José Manuel Romero,** con traje de ministro. (Desconozco su actual paradero; salió de España últimamente.) 1,02 por 0,81.

239. **Juan Antonio Llorente.** (Fuera de España.) 1,90 por 1,14.

240, **Nicolás Guye,** general francés. (Galería Knoedler. Londres-París-Nueva York.)

241. **Víctor Guye,** sobrino del general anteriormente citado. (Galería Knoedler. Londres-París-Nueva York.)

242. **Lord Wellington,** retrato ecuestre. (Duque de Wellington. Conserva este retrato en su mansión de campo de Strathfieldsaye, Inglaterra.)

243. **Lord Wellington,** en pie; medio cuerpo. (Colección Havemeyer. Nueva York.)

244. **Juan Martín «El Empecinado».** (Luis Navas.) 0,84 por 0,65.

245. **El barón de Eroles.** (Este y los otros retratos de la serie son de autenticidad muy dudosa. Los dejo citados por su interés iconográfico (Museo de Artillería. Madrid.)

246. **Josefa Bayeu,** esposa de Goya. (Museo del Prado.) 0,81 por 0,56.

247. **Juan Bautista de Goicoechea.** (Galería Durand Ruel. París.)

248. **Narcisa Barañana de Goicoechea,** compañero del anterior. (Colección Havemeyer. Nueva York.)

249. **Juan Martín de Goicoechea.** (Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Zaragoza.) 0,82 por 0,60.

250. **Juan Martín de Goicoechea.** (Marqués de Casa-Torres. Madrid.) 0,82 por 0,59.

251. **Juana Galarza de Goicoechea.** (Marqués de Casa-Torres. Madrid.) 0,82 por 0,59.

252. **El duque de Osuna, X de su título.** (Museo Bonnat. Bayona, Francia.)

253. **El duque de Osuna,** boceto del anterior retrato. (Desconozco su paradero.)

254. **Pepito Çorte.** (En el extranjero. No puedo precisar dónde.)

255. **El duque de San Carlos.** (Oficinas del Canal Imperial de Aragón. Zaragoza.) 2,80 por 1,25.

256. **El duque de San Carlos,** boceto de la cabeza para el cuadro grande. (Conde de Villagonzalo.) 0,59 por 0,43.

257. **El duque de San Carlos,** figura pequeña. (Marqués de la Torrecilla. Madrid.) 0,77 por 0,60.

258. **José L. de Munárriz.** (Real Academia de San Fernando.) 0,84 por 0,64.

259. **Caballero desconocido,** que lleva en su mano un papel en que se lee: «Auctibus Reipublicæ expulsus». (Fuera de España.)

260. **Caballero desconocido,** semejante por técnica y época al anterior retrato. (Desconozco su paradero actual.)

261. **Caballero desconocido,** semejante por técnica á los anteriores. (Salió de España hace algunos años.)

262. **Señora desconocida.** (Conde de Peñalver.) (Figura en el suplemento al catálogo de la Exposición de obras de Goya, de 1900.)

263. **Joven Española.** (Museo del Louvre. París.)

264. **Dama desconocida,** busto; adorna su cabeza con mantilla negra. (Galería Nacional de Irlanda. Dublín.)

265. **La duquesa del Parque.** (Marquesa de Bermejillo. Madrid.)

266. **Manuela Girón y Pimentel, duquesa de Abrantes.** (Conde de la Quinta de la Enjarada. Madrid.) 0,92 por 0,70.

267. **Manuel García de la Prada.** (Colección Pacully París.)

268. **Grupo, con varios retratos,** representando una Asamblea. (Museo de Castres. Francia.)

269. **Caballero desconocido.** (Museo de Castres. Francia.)

270. **El doctor Arrieta, asistiendo á Goya.** (En una colección particular de París.) 1,17 por 0,79. Grupo con varios personajes. No conozco de este cuadro sino la copia hecha por Juliá.

271. **Tiburcio Pérez.** (Colección Havemeyer. Nueva York.) 1,02 por 0,81.

272. **Juan Antonio Cuervo.** (Galería Durand Ruel. París.) 1,28 por 0,87.

273. **Ramón Satue,** alcalde de Corte. (Colección Carvallo. Tours, Francia.) 1,50 por 0,85.

274. **María Martínez de Puga.** (Galería Knoedler. Londres-París-Nueva York.)

275. **Joaquín María Ferrer.** (Conde de Caudilla. Madrid.) 0,73 por 0,59.

276. **Manuela de Alvarez Coiñas y Thomas de Ferrer.** (Marqués de Baroja. Madrid.) 0,73 por 0,60.

277. **Leandro Fernández de Moratín.** (Marquesa de Silvela.) 0,60 por 0,49.

278. **Manuel Silvela.** (Marquesa de Silvela. Madrid.) 0,95 por 0,68.

279. **Dama desconocida,** busto. (Sir Hugh Lane. Inglaterra.)

280. **José Pío de Molina,** retrato citado por Viñaza como uno de los pintados por Goya en los años 1827 ó 1828. Lo desconozco.

281. **Una dama** de la familia Silvela, busto. (Marqués de la Vega Inclán.)

282. **Jacques Galos.** Firmado y fechado en 1826. (Condesa d'Houdetot.) 0,60 por 0,44.

283. **Juan Bautista de Muguiro.** (Conde de Muguiro. Madrid.) 1,02 por 0,85.

Orden de las láminas.

ÍNDICE

Esta obra se acabó de imprimir en Madrid el día 1.º
de Diciembre de 1915 en el Establecimiento
tipográfico de J. Blass y Cía., y las
fototipias fueron hechas
en la Casa Hausser
y Menet.

30 PESETAS



Goya pintor de retratos

A. de Beruete y Moret